



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر - 2 - أبو القاسم سعد الله



كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علاّق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص: لسانيات النص

إعداد الطالبة:

نورة كادي

السنة الجامعية: 1439-1440هـ / 2018-2019م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية
وزارة التعليم العالي والبحث العلمي
جامعة الجزائر - 2 - أبو القاسم سعد الله



كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الاتساق والانسجام في شعر فاتح علاّق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم
تخصص: لسانيات النص

إشراف الأستاذة الدكتورة:
منى علام

إعداد الطالبة:
نورة كادي

السنة الجامعية: 1439-1440هـ / 2018-2019م



الجمهورية الجزائرية الديمقراطية الشعبية

وزارة التعليم العالي والبحث العلمي

جامعة الجزائر -2- أبو القاسم سعد الله



كلية اللغة العربية وآدابها واللغات الشرقية قسم اللغة العربية وآدابها

الاتساق والانسجام في شعر فاتح علاق

أطروحة مقدمة لنيل شهادة دكتوراه علوم

تخصص: لسانيات النص

إشراف الأستاذة الدكتورة:

منى علام

إعداد الطالبة:

نورة كادي

أعضاء لجنة المناقشة

الاسم واللقب	الرتبة	الجامعة	الصفة
عمار بن زايد	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	رئيسا
منى علام	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	مشرفا ومقررا
فاطمة الزهراء بن يحي	أستاذ التعليم العالي	جامعة الجزائر -2-	عضوا مناقشا
عمر عاشور	أستاذ التعليم العالي	م.ع. للأستاذة بوزريعة	عضوا مناقشا
هندة بوسكين	أستاذ محاضر	جامعة الجزائر -2-	عضوا مناقشا
محمد مكاكي	أستاذ محاضر	جامعة الجيلالي بونعامة	عضوا مناقشا

بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

إهداء

إلى روح مداني زهيرة الطاهرة رحمها الله وتقبلها عنده في جنات النعيم،

إلى أهلي كلّ باسمه

إلى زوجي وولديّ

إلى كلّ من له فضل في إنجاز هذا البحث المتواضع من قريب أو من

بعيد

إلى كلّ من ينبض قلبه حبّاً وعشقا خالصاً للجزائر.....

أهدي هذا العمل.....

كلمة شكر

الحمد لله حمداً واسعاً على نعمه الظاهرة والباطنة والحمد لله الذي أنار لنا طريق العلم والمعرفة لنبتغي منه فهو أهل للشكر وبعد،

أتقدم بأسمى معاني الشكر والعرفان إلى الأستاذة الفاضلة المشرفة "منى علام" التي تعهّدت هذا البحث من بدايته إلى أن صار عملاً منجزاً في حلّته الأخيرة، والتي كانت مثالا حقيقيا للتّواضع والهدوء والحلم، إذلم تبخل طيلة إنجاز هذا العمل المتواضع بتقديم النصّح والإرشاد في غير كلل أو ملل.

والشكر موصول إلى الأستاذ الفاضل فاتح علاّق الذي منحني من وقته الثمين في سبيل الاقتراب من فهم عالمه الشعري الثري،

كما لا يفوتني أنأشكر شكرا عميقا أعضاء اللّجنة التي خصّصت من وقتها الثمين وانشغالاتها الكثيرة لتقرأ هذا المنجز اللّغوي المتواضع،

وأخيراًشكر زوجي الذي له يد واسعة وفضل كبير في أنّني استطعت أن أوصل دراسات ما بعد التدرّج، كما أشكر الأستاذ رغميت محمد والأستاذ حميدي بن يوسف من جامعة المدية على مدّ يد العون.

إلى كل هؤلاء أقول جزاكم الله كلّ خير، وجعل عملكم هذا في ميزان حسناتكم.

مقدمة

مقدمة

اللغة في كل مجتمع هي وسيلته للتواصل والتبليغ وقد حظيت منذ فجر التاريخ بدراسات متنوعة مستفيضة، وقد لاحظ الدارسون أنّ هذا النظام الحيوي هو الذي ينقل عالمنا بكل تفاصيله عن طريق بناء لغوي محكم هو النص، وهذا النسيج اللغوي هو نفسه الذي يدير عملية التواصل بين البشر، فنحن لا نتفاهم عن طريق جملة وإنما عن طريق متتاليات من الجمل تربطها روابط شكلية وأخرى دلالية. وقد اهتم علماء اللغة بهذا المنجز اللغوي الملفوظ والمكتوب على السواء، وقد كان مدار البحث منصباً في الدراسات الجديدة في طرح السؤال الذي عُدَّ قطب الرّحى: ما هو النص؟ وما هي معايير النصية التي يمكن اتّخاذها قاعدة في الحكم على أنّ متتاليات من الجمل هي نص أو غير ذلك؟.

وواضح أنّ كل هذه الأسئلة وجدت طريقها للإجابة عنها من خلال اعتماد معايير هامة تسهم بشكل فاعل في معرفة ذلك، وقد اعتبرت مسألة الاتساق والانسجام من أهم تلك المعايير. وأمام هذا الزخم المعرفي الجديد لكتب اللغويين واهتمامهم البالغ بالنص لم يكن لنا سوى أن نكتشف هذا الوافد الجديد وقواعده، ممثلاً في لسانيات النص التي تمدّ يد العون في اكتشاف كيفية بناء المنجز اللغوي في مستوييه السطحي والعميق.

وعلى هذا الأساس كان يجب أن نجد مدونة تعبر عن موضوع الاتساق والانسجام، ورأينا أن نطبقه على الأدب الجزائري وخاصة الشعر منه، لأنّه أرقى الفنون وأقربها إلى النفس البشرية، وتوقفت بنا رحلة البحث عند شاعر معاصر له إسهاماته الوافرة في مجال

الإبداع بما عكسته تجاربه الشعرية المتنوعة، ولهذا جاء عنوان البحث: الاتّساق والانسجام في شعر فاتح علاق.

لقد كان الاختيار رغبة صادقة في معرفة أحدث النظريات اللغوية وما توصلت إليه في مجال البحث اللغوي إذ من سمات هذا العصر السرعة والتقدم في مختلف مجالات الحياة، ولابدّ للباحث أن يكون على دراية بالتطورات التي تحصل في هذه الميادين المتخصصة، بالإضافة إلى اهتمامنا بالشعر الجزائري فهو يحتاج للبحث والدراسة إذ بدا لنا أنّ معظم الدراسات التي اهتمت بتطبيق هذين المعيارين (الاتّساق والانسجام) تنحو إلى تجسيدهما على شعر المشاركة لذلك ارتأينا أن يكون التطبيق على قصائد لشاعر جزائري. ومن هذا المنطلق جاءت الإشكالية مبنية على التساؤل التالي: إذا كانت المنجزات اللغوية الإبداعية لفاتح علاق نصوصاً، فكيف وظّف هذا الشاعر أهم معايير النصّية كالاتّساق والانسجام في قصائده؟ وهل اختلفت أدوات هذين المعيارين في تلك القصائد الشعرية؟ وهل لثنائيتي الاتّساق والانسجام يد في إعطاء النص قيمته الفنية وسره الإبداعي؟.

لقد حاولت هذه الدراسة المتواضعة أن تجمع بين الإطار التمهيدي النظري والبعد الإجرائي، إذ لابد أن يتلازم التطبيق مع التنظير ليكون الاثنان تفاعلاً يستطيع المتلقي من خلاله فهم هذه الدراسات الحديثة وأهم مجالات بحثها، ولا شك أنّ الجمع بين الدراستين في شقها النظري وشقها التطبيقي تسعى إلى:

- إبراز القواعد التي تقوم عليها هذه الدراسات الحديثة أي لسانيات النص ضمن سيروية التطور المعرفي للسانيات عامة.

- محاولة التركيز على المهاد التاريخي للظاهرة اللسانية انطلاقا من الجملة ووصولا إلى النص.

- البحث في الوسائل والآليات التي تؤدي إلى التماسك النصي والمقاربة النصية التي تعتمد على هذه الوسائل في الكشف عن ترابط المنجز الشعري الإبداعي لفاتح علاق.

وفي هذا الإطار العام جاء العمل مقسما إلى شق نظري حاولنا من خلاله أن يتعرف القارئ على الأسباب التي جعلت علماء اللغة يعزفون عن الجملة وعلى أهمية السياق في فهم النص وهو ما جاء ذكره في التمهيد، أما الفصل الأول فقد قُسم إلى مبحثين أولهما تمّ التطرق فيه إلى الاتساق وأدواته والثاني إلى الانسجام ومظاهره، أما الجانب التطبيقي فقد جسده الفصل الثاني والثالث والرابع تحت عنوان الاتساق والانسجام في شعر فاتح علاق، وقد قُسم إلى مباحث، كلّ مبحث غني بدراسة الاتساق والانسجام في كل ديوان من دواوينه الثلاثة، وهي على التوالي: "آيات من كتاب السهو"، و "الجرح والكلمات"، وأخيرا " الكتابة على الشجر"، وقد انصب اختياري على بعض النماذج الشعرية من تلك الدواوين بدت لنا أكثر تعبيرا عن الاتساق والانسجام في شعره.

إنّ عملنا من خلال الدراسة التطبيقية على الشعر الجزائري على الدواوين الثلاثة للشاعر فاتح علاق تسعى إلى بيان إمكانية تطبيق المساعي اللغوية في لسانيات النص

على نص شعري جزائري مستعنيين في ذلك بالمنهج الوصفي التحليلي، لأنّه الأنسب لهذه الدراسة.

ونشير في هذا المقام إلى أنّ هذه الدراسة المتواضعة استرّفت معلوماتها وحقائقها المعرفية من دراسات سابقة باللغة العربية أو مترجمة عن اللغة الألمانية إلى العربية نذكر منها: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب لمحمد خطابي، وعلم النص بين النظرية والتطبيق لعزة شبل، وديناميكية النص لمحمد مفتاح، وعلم لغة النص المفاهيم والاتجاهات لسعيد حسن بحيري، أما المترجمة فمنها: النص والسياق لفان ديك، والنص والخطاب والإجراء لدي بوغراند، ومدخل إلى علم النص لمؤلفه زتسيسلاف وورزنيك.

وكأنيّ عمل لابدّ أن تعتريه مصاعب ولعلّ أهمها أنّ أغلب المؤلّفات والدراسات التي اهتمت بلسانيات النص تنظيرا وتطبيقا كُتبت باللغة الألمانية وباللغة الانجليزية اللّتين يصعب معهما قراءة ما جادت به قرائح هؤلاء الدارسين في هذا المجال، ولهذا كان الاعتماد شبه كلي على الكتب المترجمة التي ساهمت بشكل قوي في نقل هذا الفكر اللغوي المعاصر للقارئ العربي. وأما المعوّق الثاني في هذه الدراسة، فيعود إلى عدم توحيد المصطلحات بين المؤلّفين واختلافهم في وسائل الربط التي تقوم على شد أجزاء النص بعضه إلى بعض. ومع ذلك حاولنا قدر المستطاع أن نعتد على بعض الوسائل التي بدت لنا مساهمة في إنشاء التماسك الشكلي والدلالي. على أنّه لابد من التذكير أنّ عملية تحليل النصوص الشعرية اعتمدت على النظرة الكلية للنص مبتعدة عن التحليل الجزئي لبعض المقاطع، لأنّ

التحليل النصي عند علماء النص إنما ينبني على الكل لا على الجزء، فالنص كلّ لا يتجزأ ولا يغني جزء منه عن جزء آخر لذلك آثرنا أن تكون القصائد من بدايتها إلى نهايتها محلّ تحليل.

ومن الطبيعي أن نصل بعد ذلك كله إلى خاتمة البحث، حاولنا فيها أن نجمع أهم النتائج التي خلصنا إليها في فصول هذا العمل، فإن أصبنا فمن الله وإن أخطأنا فمنا ومن الشيطان وسبحان الذي لا يُنسب الكمال إلّا له وحسبنا أننا اجتهدنا.

تمهيد

لسانيات النص، النشأة والتطور

تمهيد:

لا يختلف إثنان في كون اللغة ظاهرة إنسانية يختصُّ بها المجتمع الإنساني فهي أدواته للتواصل والتفاعل، ولأنَّها تَضطلع بهذه القيمة والشأن العظيم فقد إنبرى غير قليل من علماء العرب والعَرَبِيِّين منذ فجر التاريخ لمساءلة هذه الظاهرة مساءلةً موضوعيةً ودقيقة، تحاول من خلالها معرفة أسرارها واكتشاف نظامها الذي تقوم عليه. وعلى هذا الأساس، قدّم كثيرٌ من العلماء تعريفاتٍ لها اختلفت فيما بينها وتباينت، ولكنّها يقينًا اتفقت على أنَّها ذات طبيعة صوتية أولاً، ووظيفة إجتماعيةً ثانيًا، وأنَّها متنوعة بتنوع الأقسام والمجتمعات ثالثًا. وهذه الأمور المتفق عليها هي خلاصة التعريف الذي قدّمه العالم العربي النحويُّ الفذّ "ابن جني" حين قال: "اللغة أصوات يعبر بها كلّ قومٍ عن أغراضهم"¹. إنّ جوهر اللغة عند هذا اللساني قائمٌ على طبيعتها التي تُعدّ نشاطًا فيسيولوجيًا تقوم فيه أعضاء معينة على إصدار أصواتٍ تتشكّل وفق نظامٍ معيّنٍ يحتاجها الإنسان كلّما أراد أن يعبر عن حاجاته ورغباته وأفكاره وإنفعالاته المتغيرة، وعليه تطلُّ اللغة من هذا المنطلق "وسيلة لتيسير الإتصال وتلبية المطالب الاجتماعية"². وانطلاقاً من هذه الأهمية حاول اللغويون معرفة النظام الذي تتبني عليه اللغات، وقد كانت أعمال "سوسير Saussure" بالنسبة لهؤلاء إيذاناً بثورة جديدة في عالم البحث اللغوي، أهم ما

¹ ابن جني: الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، ج1، 1986، ص34.

² مومن أحمد: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008م، ص 36.

ميّزها اكتشاف البنية الكلية لأية لغة من اللغات من أجل فهمها بشكل أسهل. وكان من الضروري للوصول إلى هذا الهدف الانطلاق بالتحليل والوصف من الجملة التي عُدّت عندهم أكبر وحدة يمكن أن يصل إليها التّشريح. والذي يُلاحظ دراسات هؤلاء اللغويين في تلك الفترة، يدرك هيمنة هذه الدراسات الجمليّة زمنًا طويلًا أُحيطت خلالها الجملة بهالة من التّقدس.

ولئن استمرّت هذه الدّراسات الجملية فترةً فإنّ قصورًا ما بدأ يظهر على نحو الجملة، خاصة عندما "اتّضح أنّه ليس بقادرٍ على أن يعالج بكيفية ملائمة ظواهر لسانيّة، وفي الوقت نفسه، عديدة مثل الإضمار"¹. ويمكن تقديم مثال على ذلك في قوله تعالى: ﴿لَقَدْ خَلَقْنَا الْإِنْسَانَ فِي كَبَدٍ ﴿٤﴾ أَيَحْسَبُ أَنْ لَنْ يُعْذِرَ عَلَيْهِ أَحَدٌ ﴿٥﴾ يَقُولُ أَهْلَكْتُ مَالًا لُبَدًا ﴿٦﴾ أَيَحْسَبُ أَنْ لَمْ يَرَهُ أَحَدٌ ﴿٧﴾ أَلَمْ نَجْعَلْ لَهُ عَيْنَيْنِ ﴿٨﴾ وَلِسَانًا وَشَفَتَيْنِ ﴿٩﴾ وَهَدَيْنَاهُ النَّجْدَيْنِ ﴿١٠﴾ سورة البلد. نرى العديد من الضمائر التي اتّصلت بالأفعال والحروف في: يحسب، يقدر، يقول، له...، لا يمكن أن تُفسّر داخل إطار الجملة الواحدة التي وردت فيها، ولكن ينبغي أن نعود إلى متتاليات من الجمل حتى ندرك أنّ هذه الضمائر تعود كلها على "الإنسان" والذي جاء ذكره في بداية هذه السّورة. وإذا عُدنا إلى آخر آيات سورة البلد: "ثُمَّ كَانَ مِنَ الَّذِينَ آمَنُوا وَتَوَاصَوْا بِالصَّبْرِ وَتَوَاصَوْا بِالْمَرْحَمَةِ ﴿١٧﴾ سورة البلد ". نجد أنّ الضمير "هو" في الفعل "كان"، لا يمكن أن يُفسّر تفسيرًا سليمًا إلا إذا

¹ بن عروس مفتاح: الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2007/2008، ص22.

عُدنا إلى بداية الآيات، وبين البداية والنهاية جملٌ يترابط بعضها ببعضٍ ربطاً محكمًا عن طريق الإضمار. والواقع أنَّ الإضمار ليس الإشكالية الوحيدة التي وقع فيها نحو الجملة، فقد "عُرفت مخالفات داخل تتابعات الجُملة "مثلاً إختيار خاطئ للضمائر، وربطٌ خاطئ للجُملة ومخالفات ضدَّ قواعد التّطابق بأنّها أخطاء"¹.

على أنَّ هذا القُصور بدأ يتّضح أكثر في عدم القدرة على بيان وجوه التّرابط والإرتباط الذي تميّز بها متتاليات الجُمَل، والفقرات، والنصوص. لقد فتحت هذه المشكلات التي نتجت عن ضيق المجال الذي حصّرت فيه دراسات الجملة نفسها الباب واسعاً أمام إنتقادات الكثير من اللّغويين وجدوى إمكانية تطبيق قواعد نحو الجُملة على ما يتعدّاها، ورأوا أنَّ كثيرًا من الدّراسات التي قُدّمت وفق المنظور الجُملي لم تعط في حقيقة الأمر تفسيراتٍ كافية وشافية للعديد من التّساؤلات التي بدأت تظهر، خاصّة بعد أن تأكّد عجز اللّسانيات الجُملية على تقديم البدائل في كثير من المسائل اللّغوية. ولعلّ الفصل المجحف بين اللّغة والموقف الاجتماعي ممّا يحول دون الفهم الصحيح دليل على ذلك، "فجملة كيف حالك مثلاً، قد تُعطي في سياقها الاجتماعي معنى التّحيّة أكثر منها السّؤال عن الصّحة"². ولا شك أنَّ الذي أدّى بهؤلاء اللّغويين إلى هذه القطيعة بين الجُملة والسّياق الذي ترد فيه، إعتمادهم على العمل والتّحليل بعيدًا عن الواقع الإِتصالي.

¹ علم لغة النّص: نحو آفاق جديدة، مجموعة مقالات، مقال جرهارد نيكل، عنوان المقال: علاقات سياقية بين الجمل في الانجليزية، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2007، ص243.

² عبد المجيد جميل: البديع بين البلاغة العربيّة واللّسانيات النّصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997، ص65.

هذه الإشكاليات المتنوعة التي بدأت تطفو على السطح والتي لم تجد عند اللّغويين الحلول، حملتهم على ضرورة التفكير في اتجاه آخر وبحث آخر لقواعد جديدة يمكن معها وصف وتحليل أبنية تفوق نطاق الجُملة، وهي القواعد التي يمكن معها إحتواء وإستيعاب أنظمة كثيرة متنوّعة من داخل البناء الذي يفوق الجملة ومن خارجه، ذلك البناء هو "النّص".

كان الحلّ إذن في ضرورة البحث عن توجّهات جديدة وعلم جديد بحيث يجد النّص مكانته، إذ لا يُعقل لقواعد ضُبِطت خصيصًا لتحليل تركيب صغير (أي الجملة) أن تقوم بالدّور نفسه في تحليل بناءٍ يفوق بناء الجُملة. وبناءً على ذلك جاءت لسانيات النّص بديلاً من خلال توسيع مجال علم اللّغة " ليمتدّ علم لغة الجُملة التقليدي إلى علم للغة النّص أو ما فوق الجُملة"¹. لقد قدّمت لسانيات النّص من خلال التحوّل الواضح الذي اعتمده اللّغويون بديلاً عن الجُملة حين تأكّد أنّها ليست إلّا جزءاً يحتويه كلّ هو النّص وقد حاولت بذلك أن تتشدّ التوسّع والتحرّر من القيود الضيّقة التي لازمت لسانيات الجُملة، وهو التوسّع الذي يفرض إحتواء الكثير من الأنظمة الدّاخلية والخارجية التي تبني عالم النّص، وبالتالي قدّمت اللسانيات النّصية خدمة قيمة لعلوم اللّسان وذلك "عندما أخرجتها من مأزق الدّراسات البنيوية التركيبية التي عجزت في الرّبط بين مختلف أبعاد

¹ فولفجانج هانية من وفيهيجر: مدخل إلى علم اللّغة النّصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، 1999، ص20.

الظاهرة اللغوية"¹. ولا شك أنّ هذه اللسانيات البديلة آمنت بضرورة تجاوز القواعد التي حصرت الجملة نفسها فيها فهي قواعد لا تعمل إلاّ في إطار الجملة، بينما يعدّ النصّ بالتحرر وعدم الإنغلاق على نفسه إذ يستمدّ ديمومته من داخله وخارجه على إعتباره نظاماً من الأنساق المعرفية الدّاخلية والخارجية.

إنّ النصّ ليس بناءً لغوياً فحسب وإنّما هو بناءٌ معقّد لمستويات عديدة ومتنوّعة ينشأ في سياق ما محقّقاً تفاعلاً بين المنتج ومستهلك النصّ قصد توجيهه والتأثير فيه، وهذا التأثير هو الذي عجزت عن تحقيقه الجملة. لقد أدّت هذه النقائص التي وقع فيها نحو الجملة إلى حتمية العدول عنه، والتقليل من المبالغة في الإعتماد الكلي عليه من طرف اللغويين بالتحوّل الواعي إلى علم جديد سمّي بـ: "علم اللغة النّصي"، أو "علم لغة النص"، أو "لسانيات النص"، أو "علم النص"، أو "نحو النص". لقد عدّ هذا العلم البديل والوافد الجديد نمطاً من التحليل ذي وسائل بحثيّة مركّبة تمتدّ قدرتها التشخيصيّة إلى مستوى ما وراء الجملة، بالإضافة إلى فحصه لعلاقة المكوّنات التركيبيّة داخل الجملة، وتشتمل علاقات ما وراء الجملة مستويات ذات طابع تدريجي، يبدأ من علاقات ما بين الجملة، ثمّ الفقرة، ثمّ النصّ أو الخطاب بتمامه"². إنّ هذا النوع من التحليل سيسمح بتوسيع دائرة البحث في آليات الرّبط التي تساهم في بناء الجملة ثمّ الفقرة فالنّص. غير أنّ لسانيات النصّ لا تعمل على فحص العلاقات التي تربط هذه الأبنية المختلفة فحسب، وإنّما تنحو

¹ طالب الابراهيم خولة: مبادئ في اللسانيات العامّة، دار القصة للنشر، الجزائر، 2000، ص167.

² عفيفي أحمد: نحو النصّ، إتحاف جديد في الدرس النّحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001، ص61.

منحىً جديدًا هو الخروج من داخل النص إلى فضاءٍ خارجي يعمل على تكوين النص. إنَّ النص ليس مجرد قواعد نحوية مُحكمة، بل هو مزيج من عوالم متنوّعة تشكّلت كلها في نظام محكم منسجَم من أجل هندسة هذا البناء المنظّم.

لقد صيّر النص انطلاقًا من هذه المعطيات الجديدة حقيقة فرضت نفسها بشدّة على أعمال اللّغويين الذين تغيّرت أهدافهم، فما كان منهم إلّا السّعي من أجل إيجاد ميكانيزمات جديدة في محاولة جادّة منهم للتّعامل مع هذا البناء تعاملًا صحيحًا وسليمًا يبدأ من فهم طرق بنائه وكيفية تنظيمه ومراحل إنتاجه، ووصولاً إلى إدراك العمليات التي يستعين بها المستهلك من أجل فهمه وشرحه وتفسيره، ومن ثمّة الإدراك الحقيقي لعمليتي التأثير والتأثر التي تمارسها النصوص.

أدرك اللّغويون أنّنا لا نتواصل عن طريق جملة ولكننا نقوم بهذا النشاط عن طريق نصوص بُنيت خصيصًا لتؤدي هذا الدور الهام بين أفراد المجتمع، فأساتذة الجامعة يتواصلون في محاضراتهم ومناقشاتهم العلمية مع طلبتهم عن طريق نصوصٍ، والأئمة في المساجد يعظون وينصحون ويبشرون وينذرون عن طريق نصوصٍ، والساسة مع رعيّتهم يتفاعلون عن طريق نصوص... إلخ. وعلى الرّغم من الأهمية البالغة لهذا البناء داخل المجتمعات الإنسانية إلّا أنّ البحث الجاد فيه هو ما غفلت عنه لسانيات الجملة زمنًا ليس بالقليل. إنّ التحوّل إذن من الدراسات الجُمليّة إلى دراسة النصوص حتمية فرضتها نقائص حاول العلم الجديد أن يتداركها من خلال التعامل مع "كل أشكال الأبنية وأنواع

السياقات ومستويات اللغة ودرجات الربط النحوي والترابط الدلالي والنماذج الهيكلية المتنوعة النظرية والتطبيقية، ويستوعب معارف ومعلومات من علوم أخرى تتداخل معه".¹

ولعلّ هذا التحول الواعي من اللغويين كانت له من المصوغات والفروق بين الجملة والنص ما يؤيد مذهبهم الجديد، خاصة عندما أصبحت لسانيات الجملة لا تستوعب الكثير من التصورات والأهداف التي بات ينشدها اللغويون. ولا بدّ من الإشارة هنا أنّ هذا التغيير لا يعني أبداً القطيعة العلمية بين لسانيات الجملة ولسانيات النص، فاللغويون المحدثون لم يرفضوا الأولى رفضاً قاطعاً وإنما رفضوا التوقف عند حدود الجملة واعتبارها أكبر جزء يمكن أن يطاله الوصف والتحليل، ويتّضح صواب هذا الحكم في قول " فان ديك Van Dijk": "غير أنّ ذلك لا يعني رفض مقولات نحو الجملة أو التقليل من قيمتها أو التشكيك في صحتها (...)"، وإنما يتحتّم إدخال عناصر دلالية وتداولية إلى الوصف والتحليل اللغويين".² إنّ هذا الباحث يدعو إلى اعتماد عناصر جديدة لم تكن محل دراسة من قبل، ولعلّ أهمّ عنصر يشير إليه هو السياق الذي يُعدّ عنصراً بالغ الأهمية في وصف الظاهرة اللغوية وصفاً دقيقاً. وعليه تنطلق لسانيات النص في تحليلاتها للنصوص من الاستفادة من كلّ معطيات لسانيات الجملة، ولكن مع تجاوز قصور هذه الأخيرة لأنّها لم تعد كافية لكلّ مسائل الوصف اللغوي من حيث الدلالة وتداول السياق الثقافي العام. والجدير بالذكر هنا أنّ الحدود بين العِلْمَيْن لم تُقم إلاّ بعد ظهور فروق جوهرية بين الجملة والنص،

¹ بحيري سعيد حسن: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1997، ص143.

² عفيفي أحمد: نحو النص، إتحاء جديد في الدرس النحوي، ص68.

فالأولى وإن كانت تركيباً وبناءً منظماً تحكمه قواعد نحوية وصرفية ودلالية، إلا أنها تظل تعمل في اتجاه ضيق من خلال زاوية أحادية، بينما يحتاج النص إلى القواعد نفسها وإلى وسائل غير لغوية عُدّت ضرورة ملحةً أيضاً.

إنّ النص الذي تفاعلت فيه مستويات كثيرة ومتنوعة وإنسجمت معه معارف وخبرات وأفكار وفق رؤية خاصة لمنتجه هو في نهاية المطاف "حدثٌ يقصد به شخصٌ إلى توجيه المستقبل صوب بناء علاقات متنوعة، لا تقتصر على العلاقات القواعدية بل إلى التأثير في مواقف بشرية"¹. هذا التأثير الذي تفتقر إليه الجملة ولا تجعله ضمن حسابات دراستها. إنّ الكثير من النصوص تظل بلا منازع قوة حقيقية تفرض تغييراً جذرياً في كثير من مناحي الحياة، ولا شك أنّ كلّ المؤسسات الموجودة في أيّ مجتمع إنساني إنما تقوم نصوصٌ على تنظيمه. ويذهب علماء النص إلى تقديم بعض الأسباب التي تؤيّد المنحى الجديد الذي إتخذوه، فهم يرون أن النص:

- "هو الذي يسمح لنا برفع اللبس في الجمل.
- إنه يشتمل على إقتضاءات وإستلزمات لا تشمل عليها الجمل.
- النص قابل لإعادة الصياغة بشكل أكثر من الاحتمالات التي تمدنا بها الجمل"². تنطلق إذن لسانيات النص في تحليلاتها وتتخذ من الجملة وقواعدها نقطة إنطلاق لا بد منها، ولكن هذه الإنطلاقة تفرض السير قُدماً نحو تجاوز مستوى الجملة إلى مستوى آخر هو

¹ أبو غزالة إلهام وحمد علي خليل: مدخل إلى علم اللغة النصي، تطبيقات لنظرية دي بوغراندي وديسلر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1999، ص10.

² بن عروس مفتاح: الإتساق والانسجام في القرآن الكريم، ص09-10.

النص الذي تعمل فيه مستويات متنوعة ومتعددة ومنسجمة قصد الوصول إلى دلالة واضحة.

لقد عُدَّت، على هذا الأساس، لسانيات النص العلم الجديد الذي جادت به جهود اللغويين من خلال توسيع مجال الدراسة وجعلها تتحرّر من القيود الضيقة التي لازمت لسانيات الجملة، وهذه التسمية لهذا العلم الجديد تؤكد الرؤية التي تتجه إلى النص فهي تبدأ منه وتنتهي إليه. يقول "فان ديك" في هذا السياق: "إن مصطلح "علم النص" إنما يدلّ على أيّ عملٍ في اللغة مخصّصٍ للنص باعتباره الهدف الأوّل للبحث"¹. إنّ هذا العلم لا يشترط أنواعاً بعينها للنصوص، بل يُدخل في حساباته كل الأعمال اللغوية ليمتد البحث إلى النصوص القانونية، والدينية، والسياسية، والشعرية، والتاريخية، والمحادثات اليومية، والمناقشات العلمية، وغيرها شرط أن تحقق هذه النصوص التماسك الدلالي. هذا الاتجاه الجديد في الدرس اللغوي أخذت ملامحه ومناهجه وإجراءاته في التبلور منذ منتصف الستينيات تقريباً، ويُعدّ بذلك أحدث فرعٍ لعلم اللغة وموضوعه هو النص. لقد نشأ هذا العلم أصلاً لمعالجة مشكلات محدّدة معالجةً أفضل وقعت فيها لسانيات الجملة، فقد قدمت هذه الأخيرة انطباعاً زائفاً بالكمال، إذ لم تصل إلى تفسير كفاءة المتكلم في توليد نصوصٍ مترابطة من جهة، وفهم تتابع من الجمل لوصفه نصّاً أو لمعرفة تراكم من الجمل غير مترابطة، بل بلا معنى في أحوالٍ كثيرة. على أنّه لا بدّ من الإشارة هنا إلى أنّ ميلاد لسانيات النص أعقبه فيما سبق إشاراتٌ هامّة لبعض علماء اللغة لما هو فوق

¹ أبوغزالة إلهام وحمد علي خليل: مدخل إلى علم اللغة النصي، تطبيقات لنظرية دي بوغراندي وديسلر، ص38.

الجُملة، ورغم هذه الإشارات التي تؤكد نظرة بعض اللّغويين الاستباقية في إمكانية وجود بناء آخر يفوق الجُملة، إلّا أنّهم رفضوا أن يأخذوا على عاتقهم الوحدات الاستدلالية الأكثر امتدادًا من الجُملة، وظلّت تحليلاتهم المنجزة فعلاً تدور في فلك الجُملة الذي بقي وفاءهم لها موصولاً زمنًا طويلاً، إلى أن جاء "هاريس زيلغ Zelling Hariss" في دراسة له عدّت الأحدث، فهو أوّل لساني قام بتوسيع حدود موضوع البحث اللّغوي ليتعدّى بذلك الجملة إلى النص، غير أنّه لم يفصل في هذه الدراسة بين مصطلحي "النص" و"الخطاب" معتبرًا إياهما مصطلحًا واحدًا يدل على البنية التي تفوق الجُملة والتي كان يشير إليها في سياقات عديدة مثل:

- "تحليل القول المتتابع الذي نسمّيه خطابًا.
- نستطيع أن نحصل على النص المدروس.
- تواتر عناصر النّص.
- يمكن أن نتناول تحليل الخطاب"¹.

ولئن كانت دراسات "هاريس" الجديدة لم تنزع في مجملها إلى الخروج عن النص وبقيت في مجال لغوي محض، إلّا أنّها فتحت أعين اللّغويين على وجود بناء جديد يفوق بناء الجملة. على أنّ قاسما مشتركا جمع بينهم رغم اختلافهم في تعاريفهم للنص وهو الذي يؤكّد على التركيز على خاصية الترابط الدلالي للنصوص، ذلك الترابط الذي يظل قيمة بالغة الأهمية يمكن عن طريقه تمييز "النص" عن "اللائص". وإذا كان هؤلاء العلماء قد

¹ بن عروس مفتاح: الاتساق والانسجام في القرآن الكريم، ص08.

ركّزوا في دراساتهم على خاصيّتي الاتساق والإنسجام في الحكم على نصية النصوص، فإنّ "دي بوغراند De Beaugrande" أضاف إلى هاتين الخاصيّتين معايير أخرى وجدها ضرورية وهي: القصد والتقبليّة والموقفية والإعلامية والتّناص¹. واللافت للانتباه في هذه المعايير التي ذكرها هذا الأخير، أنّها لا تركز على القواعد النحوية وعلاقات الرّبط الدلالية فحسب، بل تأخذ مسلكاً جديداً بحيث تتّضح أكثر قيمة المتلقي ودوره البالغ، لأنّه الجهة الفاعلة في الحكم على أنّ هذه المتتاليات من الجمل هي نص أو غير ذلك. ولأنّ تكوين النص يعود إلى تجانس هذه المكوّنات الكثيرة، فلا تقف الدّراسات اللّغوية له في البحث عن الأدوات اللّغوية التي تحقق التماسك الشكلي فقط، بل تأخذ بعين الاعتبار ضرورة البحث في اتجاهات كثيرة وفروع متنوعة وعلوم متداخلة، وهذا يسمح بالانفتاح والتوسع والشمولية قصد إستقصاء أبعاده كلّها، دون أن ننسى أهمية السّياق في هذه العملية وصولاً إلى المتلقي المتمرّس. يقول "شبلنر" في هذا الصّدد: "ميّزت الدّراسات الجديدة في علم اللّغة النّصي بين ما إذا كان المقصود توسيع المجالات الفرعيّة في علم اللّغة- مثل علم النّحو وعلم الدلالة- لتشمل الوحدة اللّغوية (النص)، أو ما إذا كان من الصّوري تحدي وحدة النص بناءً على المكونات أو العناصر الصّغرى، أو يدرك النص

¹ للتوسع أكثر في هذه المعايير، يُنظر: أبو غزالة إلهام وحمد علي خليل: مدخل إلى علم اللغة النّصي، تطبيقات لنظرية دي بوغراند وديسلر، مطابع الهيئة المصرية العامة.

بوصفه الوحدة الأساسية التي تتدرج فيها وحدات أصغر، وأخيرًا ما إذا كانت الأجناس العملية (غير اللغوية كالموقف والمؤلف والقارئ... إلخ) مندمج في علم اللغة النصي".¹

يرتكز هذا العلم الجديد في دراساته على النص، ولا يقف في تحليله عند حدود معرفة العناصر اللغوية التي تسهم في وصف أجزائه، بل عُدَّ الاهتمام بالوسائل غير اللغوية أمرًا لا بدّ منه. وقد سمحت هذه النظرة المفتحة على الاتصال بعلوم كثيرة كعلم النفس، وعلم الاجتماع، وعلم الاتصال وغيرها بالبحث الجاد لفهم النص أكثر، خاصة عندما أصبح هذا الأخير ينبذ فكرة الانغلاق على نفسه ويرفض النظر إليه من زاوية ضيقة. ولئن كان حظّ علم النص من الاتّساع والشمولية وافرًا فإنّه لا ينبغي له مع ذلك أن يَحيد عن موضوع بحثه، إذ يجب أن يبقى "محصورًا في أبنية النصوص وصياغتها، مع إحاطته بالعلاقات الاتّصالية والاجتماعية والنفسية العامّة"². وعليه لا بدّ أن تكون المهمة الأولى لعلم النصّ مركّزة على النصّ من حيث "وصف العلاقات الدّاخلية والخارجية للأبنية النصّية بمستوياتها المختلفة وشرح المظاهر العديدة لأشكال تواصل واستخدام اللغة، كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة"³. وإذا كان الهدف من الدّراسات اللّغوية الجديدة هو دراسة النصّ في ذاته ولذاته قصد فهمه وتفكيك أجزائه لمعرفة طريقة بنائه والكشف عن الوسائل التي تسهم في ترابطه وتماسكه من خلال تحقق عنصرين لا

¹ بحيري سعيد حسن: علم لغة النصّ، المفاهيم والاتجاهات، ص148.

² فولفجانج هاينه من وفيهيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شديد العجمي، منشورات جامعة الملك سعود الرياض. 1999، ص11.

³ فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النصّ، ص229.

غنى عنهما، هما عنصر الترابط الرّصفي وعنصر الترابط المفهومي¹، فإنّه لا بديل إلى تحقيق هذه النّاتج المرجوة من فهم السّياق. ونظرًا لأهمّيته البالغة فقد حفلت كُتب الدّارسين الغربيين به في اللّسانيات المعاصرة ولم تغفل عنه انطلاقًا من إيمانهم بالمبدأ القائِل إنّ فهم النّص وتحليله لا يمكن أن يصل إلى نتائج ذات قيمة ما لم يتم ربطه بالسّياق، على الرّغم ممّا يمتلكه هذا الأخير من عناصر عديدة تقوم كلها على تشكّله، فهناك "المتكلم، والمخاطب، والمشاركون والموضوع، والقناة، والسّنن، وجنس الرّسالة، والحدث، والمقصد"². إضافةً إلى عنصريّ الزمان والمكان.

لقد حاول هؤلاء اللّغويّون ضبط مفهوم دقيق للسّياق إذ نجد تعريفًا لأحد الباحثين قائلاً: "وكلمة Context" قد استُعْمِلت حديثًا في معانٍ مختلفة، والمعنى الوحيد الذي يهَمّ مشكلتنا في الحقيقة هو معناها التقليدي، أي النّظم اللفظي للكلمة وموقعها من ذلك النّظم بأوسع معاني هذه العبارة. إنّ السّياق على هذا التّفسير ينبغي أن يشمل الكلمات والجمل الحقيقية السّابقة واللاحقة فحسب، بل والقطعة كلّها، والكتاب كله، كما ينبغي أن يشمل، بوجه من الوجوه، كل ما يتصل بالكلمة من ظروف وملابسات، والعناصر غير اللّغوية المتعلقة بالمقام الذي تُنطق فيه الكلمة، لها هي الأخرى أهميتها البالغة في هذا الشّأن"³. إنّ الكلمة خارج سياقها العام فارغة من معناها الحقيقي الذي لا يتّضح إلّا إذا حدّد موقعها داخل الجملة ثم الفقرة فالنّص. وعلى هذا الأساس يتّضح أن للسّياق نوعين، سياق داخلي

* الترابط الرّصفي هو ترتيب العناصر في النّص السّطحي، أمّا الترابط المفهومي فهو كيفية تجمّع المفاهيم والعلاقات.

² خطابي محمد: لسانيات النّص، ص297.

³ أولمان ستيفن: دور الكلمة في اللغة، تر: محمد كمال بشر، مكتبة الشباب، د ت، ص57.

وسياق خارجي (سياق المقام)، وهذا التقسيم هو نفسه الذي ذهب إليه "دي بوغراند" حين فرّق بين "مصطلحي" "Context" ويتضمن الدلالات الخارجية وإنتاج النصوص وإستقبالها و"Cotext" ويتضمّن مكوّنات قواعديّة ونحويّة ودلالات داخلية وصرف وأصوات".¹ إنّ إدراك اللّغويين لأهميّة السّياق لم يتوقّف عند حدّ إنتاج النصّ وفهمه من خلال الإحاطة بالظّروف الخارجية له فحسب، بل أصبح الهدف الذي يُطمح إليه هو ضمان نجاح هذه النصوص وذلك عن طريق تحقيق التّأثيرات التي تُمارَس على المتلقين أو المشاركين، ولن يتأتّى ذلك إلّا من خلال إحاطة مُنتجِ النصوص بمجموعة من الوقائع المهمة والخطيرة، كمعرفة المخاطب وبيئته الاجتماعية والثقافية وزمان الحدث التواصلية ومكانه وكلّ الظروف التي تحيط بالعملية الإنتاجية ، حتى تجعل فهم النصّ ومن ثمّ تفسيره وتأويله في الجهة المقابلة (أي المستهلك/ المتلقي أو السّامع) أمرًا مقدورًا عليه. وعليه تصبح النصوص، على اختلافها، ذات قوّة إنجازيّة كبيرة من خلال مقدرتها على التّعبير عن معاني وتحقيق مقاصد الخطاب.

لقد دفع وعي الدّارسين اللّغويين بمهمة السّياق إلى ضرورة تجاوز الجملة، فانعزال هذه الأخيرة ضمن حدودها الضّيقة هو الذي أسرع في التّمرد عليها لاسيّما وأنّ هذه الدّراسات التي اقتصرَت في تحليلاتها على الجُملة أهملت العلاقة بين اللّغة والموقف الاجتماعي، وبالتالي السّياق الاجتماعي الذي عُدّ على قدر كبير من الأهمية في الدراسة اللّغوية. إنّ الجملة وإن كانت تركيبًا مهمًا فهي تظلّ تركيبًا جزئيًا وبناءً صغيرًا يدخل

¹ دي بوغراند روبرت: النصّ والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، القاهرة، ط1، 1418 هـ، ص91.

ضمن بناءً أكبر هو النص، وفهمها بعيداً عن السياق الأكبر الذي ترد فيه لن يكون إلاّ فهمًا ناقصًا، فكثيراً ما تؤدي نفس الجملة في سياقين مختلفين إلى معنيين مختلفين.

شكّلت هذه النقائص دافعاً قوياً للتخلّي عن مثل هذه الأبحاث، ولعلّ هذا القصور الفادح هو الذي زاد من "عزوف مختلف الباحثين عن الدراسات التي لا تأخذ في حسابها العناصر السياقية، والجوانب التخاطبية في دراسة اللغة"¹. لا شكّ في أنّ أيّ دراسة للغة قد تهمل السياق هي دراسة تحمل في ثناياها أسباب فنائها، لأنّها تفتقر إلى الدقة والبحث في جوانب مختلفة وزوايا متنوعة.

إنّ اللغة تظل الوسيلة الأهم في تحقيق التواصل والتفاهم بين أفراد المجتمع، ولما كانت النصوص إنتاجات لغوية تحقق هذا الهدف، كان من الواضح اهتمام علماء النصّ بالنص، فاتّجهوا "بالعناية والتركيز إلى السياق وما يتّصل به من أمورٍ تتعلّق بمنتج النصّ ومستقبله، والمحيط الثقافي والمقاصد والغايات"². وعليه ركّز العلماء في تحليلاتهم على النص بوصفه حدثاً لسانياً للوصول إلى الكيفية التي تؤدي بها هذه النصوص وظيفتها التفاعلية داخل المجتمعات الإنسانية.

ولما كان السياق مرتبطاً ارتباطاً قوياً بالنص لأنّ هذا الأخير هو مجاله الذي يطبّق فيه فقد اعتُبر وسيلة هامة لتفسير النصوص وتأويلها وتحليلها، فأيّ ضمان لنجاح هذه العمليات الأخيرة، إنّما تركز على السياق وعلى وضع النص ضمن موضعه الصحيح.

¹ حمداوي جميل: محاضرات في لسانيات النص، مكتبة المتقف الالكترونية، ط1، 2015، ص152.

² جميل عبد المجيد: بلاغة النص، ص68.

إنَّ معرفة السَّيَاق الذي تُستخدم فيه اللُّغة "يوضِّح المعنى الوظيفي لها، ويفرض عليها قيمةً حضوريةً"¹. ويبدو أنَّ اللُّغة التي تكون أداةً فاعلةً في عملية التواصل من خلال النصوص تفتح بعض مفرداتها المجال واسعاً أمام تأويلات متشعبة وتفسيرات متنوعة نظراً لتنوع المعنى، غير أنَّ الذي يضبط هذه المعاني ويكسبها قيمة حضوريةً بعينها هو السَّيَاق. وفي هذا الصدد يقول "دي سوسير": "والكلمة إذا وقعت في سياق ما، لا تكتسب قيمتها إلاّ بفضل مقابلتها لما هو سابق ولما هو لاحقٌ بها، أو لكليهما معاً"². والشيء نفسه يمكن أن يقال على بعض التراكيب التي لا يمكن أن يتحدّد معناها إلاّ إذا وُضعت داخل سياقها العام الذي يفرض عليها معنىً معيناً.

وقبل ظهور كتب الدّارسين الغربيين التي عُنيت بالسَّيَاق، كان البلاغيون العرب في كتبهم التي سبقت ميلاد هذا الوافد الجديد من اللسانيات (لسانيات النّص) سبّاقين إلى التركيز عليه والعناية به عنايةً منقطعة النظير، ممّا يؤكّد عبقريتهم وبداهتهم في تفسير وتحليل كثير من الظواهر اللغوية التي ارتبطت بالسَّيَاق، مؤكّدين في كل ذلك على أهمية قاعدة بلاغية تحمل من المعاني الواسعة والقيّمة ما يؤكّد إستيعابهم الجيّد لهذا المصطلح تلك القاعدة التي إختصرت عندهم معنى البلاغة من خلال إعتمادهم على ضرورة مراعاة "مقتضى الحال"، "ولكل مقامٍ مقالٍ". إنَّ هاتين العبارتين، على إيجازهما، لخصّتا بدقّة مفهوم السَّيَاق الذي لا بد من مراعاته أثناء إنتاج النصوص إذ لا أحد يُنكر أنَّ إنشاء أيّ

¹ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007، ص01.

² دي سوسير فردينان: دروس في الألسنية العامة، تع: صالح القرمادي-محمد الشاوش-محمد عجيني، الدار العربية للكتاب، 1985، ص186.

نص لا يخرج عن محيطٍ وسياقٍ معينين ضمن حدود زمان ومكانٍ معينين كذلك. لقد تواصل العرب قديماً عن طريق الشعر والخُطبِ وأدركوا عن وعي أنّ التأثير في عقول أبناء القبيلة الواحدة وغيرها، لا يمكن أن يأتي بشماره إلاّ إذا راعى صاحب القصيدة أو الخطبة مثلاً مجموعةً من العناصر كالتركيز على من هو المتلقي، وما هي مناسبة هذا النص أو ذاك؟ وما هو الزمان المؤطر لهذا الإنتاج اللغوي؟ وما هي الأساليب التي قد تؤثر دون سواها؟ ثم كيف يمكن الاستعانة ببعض العناصر غير اللغوية كإيماءات الوجه أو نظرة العيون في تقريب السياق العام للمستمع؟ إنّ مطابقة المنتج اللغوي للحال مطابقةً سليمة، لن تكون إلاّ إذا كان وفق "عقول المخاطبين وإعتبار طبقاتهم"¹. إنّ لعامة الناس كلامهم ولسادة القوم كلامهم، وهذا ما يؤكّده الجاحظ في قوله: "ينبغي للمتكلم أن يعرف أقدار المعاني ويوازن بينها، وبين أقدار المستمعين، وبين أقدار الحالات فيجعل لكل طبقة من ذلك كلاماً، ولكل حالةٍ من ذلك مقاماً، حتى يقيم أقدار الكلام على أقدار المعاني، ويقيم أقدار المعاني على أقدار المقامات، وأقدار المستمعين على أقدار تلك الحالات"². إنّ فكرة إنجاح عملية التواصل من قبل المشاركين فيها، جعلت بلغاء العرب يركّزون على ضرورة فهم السياق أولاً والإحاطة به إحاطة شاملةً، ممّا لا يترك مجالاً لإخفاق المتكلم أثناء تواصله مع المتلقي.

¹ الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت، ص30.

² الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ص138-139.

ونظرًا لهذه الأهمية العظيمة التي يكتسبها السياق، فقد أكدّ "الرجاني" على ضرورة الإحاطة به والتركيز عليه أثناء شرح وتفسير الآيات القرآنية من خلال عدم الاكتفاء بتحليل النصّ القرآني تحليلًا داخليًا يعتمد على البناء اللغوي فقط، ولكن كذلك عن طريق "ربط اللغة بأحوال المخلوقين وعاداتهم وظاهر أمرهم فالتحليل اللغوي يجب أن يتمّ من خلال إستحضار ما يحدث بين البشر".¹ لقد كان بعض النحاة واللغويين في عصر الرجاني يغفلون العناصر غير اللغوية المحيطة بالنصّ القرآني مركّزين جل اهتمامهم على الجانب اللغوي المحض وفي ذلك قصور.

لقد تنبّه الرجاني بقوة بصيرته وذكائه المتوقّد إلى أنّ "البناء اللغوي الواحد يمكن أن يؤدّي معاني كثيرة مختلفة من غير أن يُزداد فيه أو ينقص منه أو يغير شيء في نظامه".² وإذا كان الأمر كذلك فلا بدّ في الغالب من الاعتماد على العناصر غير اللغوية كالتركيز على التنعيم أو شدة النّبر، وهي عناصر لا شك تفي بمدّ يد العون للمتلقّي قصد الفهم السليم والصّحيح. كل هذه العناصر، كما يتأكد لنا، ذلك حظيت باهتمام بالغ من طرف علماء اللغة العربية قديمًا، غير أنّ كتبهم وللأسف الشديد لم تجد من الدّعاية على المستوى العالمي ما وجدته كتب الغربيين.

يمكن القول في الأخير إنّ امتلاك المتلقّي لمفاتيح النصّ وفهمه فهماً صحيحاً، لا بدّ أن يُستكمل عن طريق الإلمام بجميع العناصر المكوّنة للسياق بإعتباره "جزءاً من

¹ البدراوي زهران: محاضرات في علم اللغة العام، دار العالم العربي، القاهرة، ج1، ط1، 2008، ص85.

² المرجع نفسه ، ص84.

أدوات اللّغة مثله مثل الفصائل النّحويّة التي يستخدمها".¹ إنّ النّصوص وإن كانت نسيجاً قوامه اللّغة، فهي تظّلُ عنصراً حياً يستمدّ حيويته من خلال محيط متنوّع ذي مستويات متشعّبة هي كل الظروف الخارجيّة وما يحيط بها، وهي تخضع للتأثيرات الاجتماعيّة والثقافيّة والنّفسيّة والاتّصاليّة... ممّا يؤكّد فرضيّة أنّ هذا المحيط الخاص هو الذي يشكّل سياقاً بنوعه، يختلف عن باقي سياقات النّصوص الأخرى.

غير أنّه لا بدّ من التذكير هنا أنّ النصوص حتّى تكون أداة تواصل فاعلة بين المنتج والمتلقّي، يجب أن تخضع أيضاً للكثير من معايير النصيّة ولعلّ أبرزها معيار الاتّساق والانسجام وهو ما سنتطرق إليه بالإيجاز في الفصل الأوّل.

¹ الطلحي ردة بن ردة بن ضيف الله: دلالة السّياق، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1424هـ، ص190.

الفصل الأول

مفاهيم أولية في الاتساق والانسجام

- المبحث الأول: الاتساق وأدواته

- المبحث الثاني: الانسجام وآلياته

المبحث الأول: الاتّساق وأدواته

1. تعريف الاتّساق Cohésion :

حرص علماء النّص من خلال رياح التّجديد التي عصفت بالدراسات اللّغوية على تقديم منهج جديد في معالجة النّص من خلال البحث عن كيفية تآلف الوحدات اللّغوية من حيث تركيبها في سطح النّص وفي بنيته العميقة، وهذا البحث يفضي حتماً إلى إيجاد الروابط التي تعمل على تماسك النص باعتباره بناءً متلاحم الأجزاء. وإذا كان النص متوالية من الجمل المنسوجة وفق نظام ما، فلا بدّ لهذه العناصر المكونة لهذه الجمل أن تتضامّ إلى بعضها البعض فاتحة المجال لقواعد النحو التي تحكم العلاقات لتؤدي دور الربط، فتعمل على تجميع هذه الوحدات داخل نسق أكبر هو النص الذي تتحدد وحدته الكلية من تضام الكلمة إلى الكلمة والجمله إلى الجمله والفقرة إلى الفقرة.

وعلى هذا الأساس جعل اللّغويون المعاصرون قضية الترابط ووسائله من أهم القضايا التي شغلت تفكيرهم، فكان إصرارهم كبيراً على توضيح أنّ متتاليات الجمل في النّص لابدّ لها من وصل وربط، ويتحقّق ذلك بتوفير مجموعة من وسائل السبك التي تجعل النص يحتفظ بكيوننته، وكل هذا "يؤدي إلى الاتساق الذي يتضح في تلك النظرة الكلية إلى النّص دون فصل بين أجزائه"¹. وتجدر الإشارة إلى أنّ معظم المعاجم العربية، على تنوعها، قد أتت على ذكر معنى الاتّساق وقد اجتمع المعجميون العرب على إبراز معنى واحد هو الانتظام وضم الشيء إلى الشيء، وهو نفس المعنى الذي يشير إليه

¹ عفيفي أحمد: نحو النص، اتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2001، ص95.

النصّانيون حينما نظروا إلى النص على "أنّه بنية تقوم مجموعة من القواعد النحوية على تنظيمه".¹ لقد كان تركيز الباحثين منصبًا على إحصاء هذه الروابط التي تؤدي إلى إيجاد الائتلاف والتناسق بين أجزاء النص، سواء أكانت هذه الأجزاء جملاً أو متتاليات من الجمل أو فقرات. إنّ النص لا يكون كذلك إلّا حين يعتمد في جزء منه على مجموعة من الوسائل اللغوية التي تساهم في بناء وحدته وكلّيته، وتحديد معنى جملة ما في النص تحديداً سليماً يدعو المتلقي إلى العودة إلى ما قبل الجملة أو إلى ما بعدها حتى يتم الربط بين تلك الوحدات التي تؤدي دوراً هاماً في إقامة علاقات دلالية بين الجمل، ولتوضيح ذلك نأخذ قول الشاعر أحمد مطر:

"وطني طفل كفيف

وضعيف

كان يمشي آخر الليل

وفي حوزته

ماء، وزيت، ورغيف

فراه اللص وانهاه بسكين عليه".²

¹ خليل إبراهيم: في اللسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع، عمّان، ط1، 2007، ص191.
² مطر أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الإسراء للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2013، ص73.

يتأكد لنا أنّ تأويل السطر الأخير من هذه القصيدة لا يمكن أن يتمّ إلّا بالعودة إلى ما يحيل عليه الضمير المتّصل في الفعل "رآه"، وهو الضمير الذي يعود على لفظ "طفل" الذي تمّ ذكره في السطر الأول.

يبرز الاتّساق إذن في تلك "المواضع التي يتعلّق فيها تأويل عنصر من العناصر بتأويل العنصر الآخر، إذ يفترض كل منهما الآخر مسبقاً، ولا يمكن أن يحل الثاني إلا بالرجوع إلى الأول".¹ وتكمن أهميته كذلك في أنّ منتج النص يوفّر مجموعة من العناصر اللغوية التي تقوم بدور الربط قصد تسهيل عملية الفهم بالنسبة للمتلقّي، كما تساهم هذه الوحدات اللغوية في ملء الفراغات بين الجمل. إنّ الاتّساق شيء موجود تعبّر عنه هذه أشكال لغوية مرئية وظاهرة على سطح النص. وتؤدي هذه الأشكال اللغوية النحوية دوراً هاماً في الوصل بين سلسلة الجمل والتي تؤدي في الأخير إلى الربط النصي، وتعدّ هذه الوسائل النحوية إلى حد كبير هي ذاتها التي تصلح أيضاً للربط بين العلاقات داخل الجمل.

لقد حاول أحد الباحثين أن يوضّح هذه الأشكال اللغوية التي جعلها تتصوي تحت مفهوم التّسيق قاصداً بذلك الاتّساق، مؤكّداً أنّ هذا المفهوم يشمل "كثيراً من المنسّقات اللغوية، أشهرها: أنواع الإحالة، وأنواع الضمائر وأنواع أسماء الإشارة وأفعال التفضيل وأنواع الموصولات والتكرير والترابطات المعجمية مثل تكرير الكلمة نفسها ومشتقات الكلمة

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1991، ص15.

والترادف".¹ لقد احتلت قضية الاتساق والبحث في الوسائل التي تحققه موقع هامًا في التحليلات النصية نظرا لما له من أهمية في فرض التماسك بين مكونات النص السطحي، إذ لا يُعقل أن تتجاوز المتتاليات من الجمل دون وجود روابط تشدّ من أزرها، وتجعل منها كلاً متآخذاً.

إنّ هذا النوع من المقاربات النحوية يُعزى إليه دراسة "علاقات العلامات فيما بينها، والكلمات في الجملة أو الجمل، وفي مقاطع الجمل، بحثاً عن إعطاء قواعد للتعبيرات المكوّنة تكويناً جيداً، وقواعد تحويل التعبيرات إلى تعبيرات أخرى".² ويبدو أنّ نظام اللغة الحيوي يُسهم في ذلك بشكل واسع جداً، إذ يمدّ المنتج بإمكانيات لا حصر لها يمكن من خلالها وصل الجمل إلى بعضها البعض دون خلل، ولعلّ الأشكال البديلة كالضّمائر ممّا يُسهل عملية الترابط والتماسك.

الاتساق إذن هو "التماسك الشديد بين الأجزاء المشكّلة لنصّ/ خطاب ما، ويهتم فيه بالوسائل اللغوية الشكلية التي تصل بين العناصر المكونة لجزء من خطاب أو خطاب برمته".³ والاتساق على هذا حال يحقق للنص صفة أساسية هي صفة الاطراد أو الاستمرارية، "وهي صفة تعني التواصل والتتابع والترابط بين الأجزاء المكونة له".⁴ إنّ هذه الميزة هي التي تُمكن لهذا البناء اللغوي أن يكون منظّماً وفق ترتيب أفقي وآخر عمودي.

¹ مفتاح محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص 158.

² بحيري سعيد حسن: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، القاهرة، ط1، 1997، ص147.

³ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص05.

⁴ عبد المجيد جميل: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999، ص15.

يمكن القول بتعبير آخر "إنّه في كل مرحلة من مراحل الخطاب نقاط اتصال بالسابقة عليها".¹ لقد حاول علماء النص وانطلاقاً من هذه الأهمية أن يرصدوا تلك العناصر اللغوية التي تتعلق مهامها أساساً بعملية الربط على المستوى البنية الشكلية للنص. ويشير أحد الباحثين إلى دور هذه الأدوات قائلاً: "يُنَجَز النص عند التلفظ به ويتّخذ حيزاً يكون به كائناً مستقلاً بنفسه فيحل بذلك في الزمان والمكان، وهو من حيث هو علامات دالة، كائن مركّب وحداته جمل لا يدركه الفكر إلاّ منظّماً أو مرتّباً، والترتيب الأوّل هو ما تفرضه خطيّة الخطاب إذ تَرِد جملة في تتابع قَرِي لا مهرب منه".² إنّ رغبة المنتج في التأثير على المتلقي تفرض عليه أن يكون نصه منظّماً، وأساس هذا التنظيم تفرضه أولاً خطية الخطاب أو تتابع الجمل ضمن مسار واحد، لأنّ العقل لا يدرك من النصوص إلاّ التي تحقّق فيها التنظيم والترتيب. وهما من الأشياء التي يخضع لهما العالم، وليس النص "إلاّ جملة من الأحداث والوقائع تؤديها عدد من الذوات تجري في الزمن والفضاء، وهي نفسها تخضع في جريانها للمدى والتتابع".³ إنّ النص مثل العالم الذي ينقله أو يصوره، تتكوّن من عناصر تربط بينها علاقات، ولأنّه تعبير عن هذا العالم المنظّم فلا بدّ له من أن يخضع للترتيب والنظام اللذين تحققهما أدوات الربط.

يصبح النص إذن وبهذا المفهوم صورة تعكس العالم الذي يُبنى من أحداث ووقائع وأزمنة وأمكنة وذوات، هذا العالم الذي لا تنفصل فيه هذه المكونات بل تشتد فيه العلائق.

¹ عبد المجيد جميل: المرجع السابق، ص16.

² الزناد الأزهر: نسيج النص، ص42.

³ المرجع نفسه، ص 43.

يختصّ معيار السبك إذن أو الاتساق برصد الاستمرارية المتحققة في ظاهر النص بوصفه وحدة واحدة تتعالق أجزاؤها وتتفاعل بينها لتنتج الدلالة الكلية للنص. والواضح أنّ مسألة تعالق أجزاء النص بعضه ببعض لم تعد من المسائل الحديثة التي تناولها علماء النص المعاصرين، ذلك أنّ من علماء العربية من كان له السبق. ولعلّ إسهامات عبد "الْقاهر الجرجاني" في هذا المجال رائدة ومتميزة تظهر في نظرية النظم التي أحدثت نقلة نوعية في الدراسات العربية القديمة. ويظهر هذا الانتقال في قوله: "ليس لنا إذا نحن تكلمنا في البلاغة والفصاحة مع معاني الكلم المفردة شغل، ولا هي منا بسبيل، وإنّما نعد إلى الأحكام التي تحدث بالتأليف والتركيب"¹. إنّ وظيفة اللغة الأساسية هي الإخبار وهذه المهمة "لا يحقّقها اللفظ مفرداً، وإنّما يحقّقها اللفظ مركباً مع غيره من الألفاظ".² لقد توصل الجرجاني من خلال هذه النظرية إلى أنّ الاتصال بين الناس لا يتم عن طريق مفردات أو جمل لا يربط بينها رابط، بل عن طريق وضع الكلمة مع الكلمة والجملة مع الجملة في نسق وترتيب، ويؤكد هذا قوله في تعريف النظم: "معلوم أنّ ليس النظم سوى تعليق الكَلِم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض".³ إنّ منتجي النصوص يضطرون -وانطلاقاً ممّا سبق- إلى عملية الضم والتركيب حتى تؤدي هذه المنجزات اللغوية معنى ما. ولا شكّ في أنّ عملية الضم تسعى إلى بناء علاقات جامعة بين

¹ عبد الْقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، ص 61.

² عبد المجيد جميل: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 20.

³ عبد الْقاهر الجرجاني: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مصر، ط 3، 1992، ص 02.

المفردات والجمل، ممّا يؤكد أنّ عملية التركيب للأبنية ليست جمعاً للوحدات اللّغوية ورسفا لها، وإنّما هي تجسيد لمعنى التّناسق والتّماسك بينها.

لا جدل في أنّ "عبد القاهر الجرجاني" قد قدّم عملاً متميّزاً بنظرية النظم التي تؤسّس لأهمية الربط والتّعالق وهما قضيتان بالغتا الأهمية في الدّراسات المعاصرة، بل من أهم ما تتادي به اللسانيات النصية إذ يؤكّد هذا البلاغي الفذ أنّ عمل الناظم يشبه الصّائع الذي يأخذ قطعاً من الذهب أو الفضة فيذيب بعضها في بعض حتى تصير قطعة واحدة¹، وهو ما يمكّن للنص من فرض كيانه لدى الجهة المستقبلية له.

غير أنّ هذا البلاغي على الرغم من اهتمامه بقضية التّعالق، إلّا أنّ اهتمامه لم يتعدّ حدود الجملة فجاءت استشهاداته على البيت الواحد أو البيتين، كما عمد إلى الكشف عن العلاقات النحوية داخل الجملة الواحدة، وبهذا لم يتجاوز بنظريته هذه الوحدة الأكبر وهي النّص وبقيت دائرة البحث مقصورة في الجملة. ولا شكّ في أنّ هذا القصور، عائداً أصلاً إلى اعتماد هؤلاء النّحاة والبلاغيين في تحليلاتهم على الجملة التي ظلّت عندهم المدى الأقصى الذي وقفوا عنده "فلم يتناولوا وحدة أكبر منها حتى حين كان النّحاة يتكلمون عن عطف الجمل أو عن الاستدراك أو الإضراب... الخ كان منطلقهم من علاقة الجملة الواحدة بأختها ولم يحدث مرة أن شملوهما معاً بمصطلح واحد يتخطى مفهوم الجملة".²

¹ ينظر الجرجاني عبد القاهر: المصدر السابق، ص 263.
² عبد المجيد جميل: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، ص 30.

تنظر اللسانيات النصية إذن خلافاً للنظرة السابقة إلى النص على أنه مجموعة أجزاء تتاسقت وتماسكت فيما بينها، والذي حقق ذلك تلك الروابط الشكلية (إضافة إلى روابط دلالية) ودونهما تصبح الوحدات اللغوية مبعثرة بلا معنى. وعلى هذا الأساس ينبغي أن يُنظر للنص على أنه وحدة كلية غير منفصلة تجتمع فيه الأجزاء على تأدية دلالة كلية داخله، "فكما أن الكلمة لا تأخذ دلالتها الفعلية إلا في سياق الجملة التي تأتي فيها، كذلك الجملة أو العبارة أو البيت الشعري المستقل لا تقوم دلالتها الفعلية إلا في إطار النص الكلي".¹ هذه الكلية تعني تحقيق الترابط الكامل بين بداية النص وآخره دون إحداث القطيعة بين المستويات اللغوية المختلفة. وهنا تكمن أهمية اللسانيات النصية في سعيها لاكتشاف النسيج في حال نسجه، والطريقة التي انتظم بها هذا النسيج، والأدوات التي عملت على تماسكه وبنائه بهذا الشكل. ولذلك عُدَّ الاتساق عنصراً جوهرياً في تشكيل النص.

إنَّ وجود هذا البناء والتلاحم في النص هو ما يمكن من خلاله أن يفرّق المتلقي بينه وبين اللاتّص فالنص بناءً على ذلك لم يعد مجرد سلسلة من الجمل، بل هو وحدة دلالية تتشكل عن طريق خطّية هذه المتتاليات التي تتماسك عن طريق روابط لغوية. وقد يتوسّع دور هذه الأدوات إلى ربط فقرات بأكملها، هذا التماسك الذي يعدّ من عوامل استقرار النص ورسوخه.

¹ سويدان سامي: في النص الشعري العربي، دار الآداب، بيروت، ط1، 1979، ص 22.

لقد عُدَّ البحث عن التماسك داخل النصوص والأدوات الشكلية التي تحققه، من أهم الأعمال التي يقوم بها محللو النص، كما غدا هذا الإجراء ناقصا ما لم يتمّ البحث كذلك عن التماسك الدلالي، "وتبدو مشكلة الحدود بين التماسك النصي الذي تحققه أدوات لسانية محضة والانسجام النصي الذي يستخدم سيرورات إدراكية غير لسانية مشكلة معقدة، ذلك لأنّه من المحتمل أن عددا معينا من الوقائع النصية التي نعدّها عموما جزءا من الانسجام، تستطيع أن تفسّر بمصطلحات التماسك أي مصطلحات لسانية محضة".¹ يصبح التداخل واضحا بين الاتساق والانسجام، وهذا التداخل هو الذي جعل أحد الباحثين يلغي الحدود القائمة بين المصطلحين ليصل إلى مصطلح موحد هو التماسك الذي يعني عنده: "العلاقات أو الأدوات الشكلية والدلالية التي تسهم في الربط بين عناصر النص الداخلية، وبين النص والبنية المحيطة".² غير أنّه لا بدّ من الفصل بين المصطلحين حتى وإن كانت مهمتهما إثبات تماسك النص. إنّ للانسجام آلياته الخاصة به، وهي عمليات ذهنية يقوم بها المتلقي للوصول إلى إدراك التماسك الدلالي، وللاتساق كذلك أدواته الشكلية اللغوية التي تظهر على سطح النص، ومعرفة هذه الأدوات هو ما سيأتي.

2. أدوات الاتساق:

تحتل مسألة النصية مكانة هامة في البحث اللساني لأنها تجري على تحديد الاتساق داخل نص ما كما أنها تكشف عن الأدوات التي تحقق هذا التماسك، وبالتالي

¹ ينظر شبافير جان ماري: النص، تر: عياشي منذر عن كتاب، العلاماتية وعلم النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004، ص133-134.

² الفقي صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للطباعة والنشر، القاهرة، ج1، ط1، 2000، ص96.

التعرف على ما هو نص وما هو غير ذلك، فالروابط إذن وسيلة مهمة من وسائل الحكم بالنصية.

يهتم علماء النص إذن بالكشف عن القواعد ووسائل التعبير المسئولة عن عملية تشكيل النص، أي على الوسائل اللغوية المتحققة نصيا والعلاقات بينها، وهي ما أسمته "بليرت Bellert" بالمؤشرات اللغوية، مثل الضمائر الشخصية وضمائر الإشارة... واعتبرتها أكثر الروابط وضوحا في خطاب ما¹. ولتحقيق هذه الغاية عرض علماء اللسانيات النصية نماذج كثيرة لهذه الأدوات.

يرى "هاليداي Halliday" و"رقية حسن" أن أدوات الاتساق هي²: الإحالة والاستبدال، الحذف، الوصل، الاتساق المعجمي، ولابد من الوقوف أولا على الإحالة باعتبارها من أهم هذه الوسائل، وهي من المعايير المهمة التي تُشهِم بشكل فعّال في الكفاءة النصية.

1.2 . الإحالة Réference:

الإحالة هي نقل الشيء من حال إلى آخر، وقد أتت كثير من المعاجم العربية على ذكر تعريفها وكل تلك التعريفات تصبّ في معنى واحد هو التحوّل والانتقال من حال إلى آخر. والواقع أنّ هذا المفهوم لا يبتعد عن الاستخدام الدلالي للإحالة التي يهتم بها علماء النص إذ تعدّ واحدة من أهم المرتكزات النحوية التي تقوم على تناسق البناء اللغوي

¹ ينظر زتسيسلاف وورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003، ص60.

² خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 16- 25.

فالتحول والتغيير من حال إلى آخر لا يتم إلا في ظل وجود علاقة قائمة بينهما. "إنّ العناصر المحيلة كيفما كان نوعها لا تكفي بذاتها من حيث التأويل".¹ ومسألة تأويل بعض الوحدات اللغوية في النص تفرض أن " يتمّ الربط بين الجمل بوسائل يُحال إليها في الجمل التالية برموز لغوية مطابقة لما تعود إليه".² وفهم الضمائر التي ترد في النص تجبر المتلقي على التحول منها إلى عناصر قد ذُكرت سلفاً وهي عناصر تُطابقها، وفي هذه العودة إلى وحدات لغوية بعينها تكريس لمبدأ التماسك النصي إذ يستحيل فهم هذه الضمائر وتأويلها التأويل الصحيح بعيداً عن المرجع الذي تُحيل عليه داخل النص.

إنّ هذا النوع من الإحالات هو الضامن لوحدة سياق النص، بل إنّ من الباحثين من جعله وسيلة حاسمة في تكوينه وبنائه حتى إن تعريفه للمنجز اللغوي يرتكز على هذه الخاصية على اعتبار أنّه "وحدات لغوية متتابعة مبنية بسلاسل إضمار متصلة".³ إنّ النص بناء قوامه اللغة، واللغة نظام حيوي مرّن يكفل للمنتج الاستفادة من التنوع بالاستعانة بالصيغ البديلة التي لا تُفهم إلا بالانتقال والتحول إلى ما تشير إليه إشارة قبلية أو بعدية. ويذكر "روبرت دي بوغراند" في تعريفه للإحالة قائلاً: "يتم تعريف الإحالة عادة بأنها العلاقة بين العبارات من جهة وبين الأشياء والمواقف في العالم الخارجي الذي تشير إليه العبارات".⁴ إنّ هذا التعريف يشير بوضوح إلى وجود إحالة تقع داخل النص وأخرى

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17-18.

² هاينه من فولفجانج وفيهفجر ديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، تر:فالح بن شبيب العجمي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، 1999، ص27.

³ هاينه من فولفجانج وفيهفجر ديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص27.

⁴ عفيفي أحمد: الإحالة في نحو النص (دراسة)، ص07.

خارجه. يعدّ هذا العنصر من الوسائل الفاعلة في تنظيم النص وربط أجزائه إلى بعضها البعض، وتتم عبر طريقتين هما:

أ. **طريق مباشر:** وهي ما يشير إليه اللفظ مباشرة إذ يستطيع المتلقي أن يدرك العنصر المحيل والمحال إليه عن طريق الإحالة القبلية أو البعدية، أمّا الأولى فيمثلها قوله تعالى: ﴿أَوَلَمْ يَرَ الَّذِينَ كَفَرُوا أَنَّ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضَ كَانَتَا رَتْقًا فَفَتَقْنَاهُمَا ۚ وَجَعَلْنَا مِنَ الْمَاءِ كُلَّ شَيْءٍ حَيٍّ ۚ أَفَلَا يُؤْمِنُونَ﴾ (سورة الأنبياء

يحيل الضميران التّاليان: "هما"، "هم" في الأفعال "كانتا"، "ففتقناهما"، إحالة مباشرة على لفظتي السماء والأرض اللّتين وردتا من قبل وهي إحالة قبلية إذ يستحيل تأويل هذه الضمائر إلّا بالعودة إلى العنصر المحال إليه وهو عنصر موجود داخل النص. ويتّضح أنّ هذه الوحدات اللّغوية البديلة (الضمائر) جاءت مطابقة ومتماثلة مع لفظة "السموات والأرض". أمّا الثانية فهي الإحالة البعدية ويمثلها قول المعري:

تعب كلّها الحياة فما أعجب إلا من راغب في ازدياد¹.

فالضمير المتصل "الهاء" في لفظة كلها يحيل مباشرة إلى عنصر لاحق عليه هو لفظة الحياة. إنّ الضمائر في الشّاهدين تحيل إلى عنصر سابق أو لاحق وهي ضمائر كما نرى لا تملك دلالة مستقلة بل تعود إلى عنصر أو عناصر أخرى مذكورة في أجزاء أخرى من قبل، بشرط أن تتميز هذه العناصر الإحالية وما تحيل إليه بالتوافق والتماثل.

¹ المعري أبو العلاء: ديوان سقط الزند، دار بيروت للطباعة والنشر، دار صادر للطباعة والنشر، د. ط، 1957، ص 08.

ب.إحالة مقامية **Référence situationnelle**: حيث يضطر متلقي النص إلى

البحث عن العناصر المحال إليها خارج النص وذلك في حالة عدم وجود المحال إليه

داخل النص، وفي كلتا الإحالتين يُفترض "وجود عنصر ينبغي أن يستجاب له، وكذا

وجوب التعرف على الشيء المحال إليه في مكان ما".¹ على أن الإحالة المباشرة أو

النصية تساهم إسهاما فعالا في الربط بين أجزاء النص، بينما تساهم الإحالة المقامية في

خلق النص لكونها تربط اللغة بسياق المقام.

يؤكد عدد من الباحثين في اللسانيات النصية أن وسائل الاتساق الإحالية ثلاث

هي: الضمائر وأسماء الإشارة وأدوات المقارنة، وهي ألفاظ يُعتمد عليها لتحديد المحال

إليه داخل النص أو خارجه، وقد أطلق الباحث الأزهر الزناد عليها اسم المعوضات في

اللغة، وهي وحدات معجمية (أسماء مفردة وما يضارعها من المركبات) يمكن أن نطلق

عليها مصطلح "العنصر الإشاري"، وتشمل كل ما يشير إلى ذات أو موقع أو زمن،

ويشمل هذا العنصر:

- لفظا مفردا دالا على حدث أو ذات أو موقع ما في الزمان أو المكان.

-جزءا من الملفوظ أو الملفوظ كاملا².

يقسم هذا الباحث هذه المعوضات أو العناصر الإحالية إلى:

أ- الضمائر. ب- أسماء الإشارة.

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص17.

² ينظر الزناد الأزهر: نسيج النص، ص115.

أما الضمائر فهي التي تتجسّد عن طريق الأشخاص الذين يشاركون في عملية التواصل إذ لا يخلو نص مهما كان حجمه من الطول أو القصر من وجود ضمائر تحيل على أفراد يتفاعلون في صلب العملية التواصلية، وتنقسم في العربية إلى فرعين كبيرين متقابلين هما "ضمائر الحضور وضمائر الغياب، ثم تتفرع ضمائر الحضور إلى متكلم هو مركز المقام الإشاري وهو الباث، وإلى مخاطبٍ يقابله في ذلك المقام ويشاركه فيه وهو المتقبّل".¹ أمّا أسماء الإشارة فهي العناصر اللغوية التي تحيل مباشرة على المقام من حيث وجود الزمن أو المكان، ومن هذه العناصر: الآن هنا، هناك، هذه، هذا... الخ، ويتأكّد دور هذه الوحدات الإشارية في أنّها تحيل المتلقي على تحديد أزمنة وأمكنة محددة، وهذا ما يُسهّل عليه عملية ضبط العملية التأويلية. وبالتالي يستطيع المتلقي أن يضبط المقام الإشاري.

ونفس التقسيم الذي اعتمده الأزهر الزناد في أدوات الاتّساق نجده أيضا عند الباحثين "هاليداي" و"رقية حسن"، غير أنّهما أضافا إلى الضمائر وأسماء الإشارة أدوات المقارنة، وأكّدا أنّ الضمائر تُقسّم إلى وجودية وهي ضمائر المتكلم والمخاطب والغائب، وإلى ضمائر تفيد الملكية مثل: كتابي، كتابكم، كتابك... بينما أسماء الإشارة هي كثيرة قد تشير إلى أزمنة مختلفة وأمكنة متغيرة وذوات متعددة، وهذه الإشارات تجسّد لها الوحدات اللغوية التالية: الآن، أمس، غدا، هنا، هناك، هذا، هذه، أولئك، تلك،

¹ المرجع السابق، ص 117.

ذاك...الخ.¹ وإذا عدنا إلى الوسيلة الإحالية الثالثة عند هذين الباحثين فهي التي يُقصد بها كل الألفاظ التي تؤدي إلى المطابقة أو المشابهة أو الاختلاف أو الإضافة إلى السابق كمّا وكيفًا أو مقارنةً، من جملة هذه الألفاظ: مثل، مشابه، علاوة على، بالإضافة، فضلا عن...الخ. ومن العناصر الإحالية الأخرى التي تحيل على عنصر آخر هو الاسم الموصول الذي يشارك بقية أدوات الاتساق الإحالية في عملية التعويض، على اعتبار أن الأسماء الموصولة بحكم إبهامها تحتاج إلى صلة تفسرها.

2.2 . دور العناصر الإحالية في التماسك النصي:

تقوم هذه العناصر الإحالية على تحقيق التماسك النصي والربط بين أجزائه إذ لا بد أن يشير كل عنصر إحالي إلى عنصر آخر محال إليه، وبالتالي يتم الربط بين الجمل وبين فقرات النص ليشمل هذا الربط كل النص.

إنّ هذه العناصر الإحالية لا تملك دلالة مستقلة في ذاتها فهي تفرض على مستقبل النص أن يعود إلى عنصر أو عناصر قد تم ذكرها مسبقا، وفي هذه العودة تحقيق للترابط. إنّ المتلقي لا يمكنه فهم الضمائر وأسماء الإشارة مثلا إلا حين يعود إلى ما تشير إليه وإضافة إلى هذا الدور الفعال الذي تقوم به في تماسك النص، يظهر دور آخر لا يقل أهمية لهذه المعوضات اللغوية وهو تحقيق الاقتصاد اللغوي، على اعتبار أنّ أهم ميزة يختص بها التطور اللغوي أنّه "يتمركز في الغالب الأعم على عنصرين اثنين هما:

¹ ينظر خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص18.

حاجات التواصل ونزعة الإنسان إلى التقليل من نشاطه العقلي والفيزيائي".¹ إنَّ منتج النص يجنح إلى استخدام هذه الضمائر التي تقوم على الاقتصاد تجنباً للتكرير ولدفع المتلقي إلى التركيز.

تختصر هذه الوحدات الإحالية إذن العناصر الإشارية وتُجَنَّبُ مُستعملها إعادتها، وهذا أمر ييسّره وظيفة الذاكرة البشرية التي يمكنها أن تخرق آثار الألفاظ السابقة وتقرن بينها وبين العناصر الإحالية الواردة بعدها أو قبلها، فتحللها بنجاح دون أن يكون هناك خلل في العملية التّواصلية. وعلى هذا الأساس "تقوم شبكة من العلاقات الإحالية من العناصر المتباعدة في فضاء النص فتجتمع في كل واحد عناصره متناغمة".² ومن الأهمية التي تكتسيها هذه الوحدات الإحالية أيضاً أنها تبقى معاني النص مستمرة من بدايته إلى نهايته، فهي تسمح بالمساهمة في عملية التدرج الموضوعاتي الذي يُعدّ شرطاً حاسماً في تقبل النص لدى المتلقي. ومن أمثلة الإحالة ما يلي في قوله تعالى: ﴿وَمَا تِلْكَ بِيَمِينِكَ يَا مُوسَى﴾ (١٧) قَالَ هِيَ عَصَايَ أَتَوَكَّأُ عَلَيْهَا وَأَهُشُّ بِهَا عَلَى غَنَمِي وَلِيَ فِيهَا مَآرِبُ أُخْرَى (١٨) سورة طه. إنَّ اسم الإشارة "تلك" يحيل إلى ما بعده وهي إحالة بعدية على لفظة "عصاي"، أما الضمير المتصل الهاء في لفظة عليها، فهي إحالة قبلية تفرض على المتلقي أن يعود إلى العنصر الذي تشير إليه وهو لفظة "عصاي" وفي هذه العودة ربط بين الجملة الاستفهامية الأولى وجوابها.

¹ بناصر حنفي - لزر مختار: اللسانيات: منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009، ص78.

² الزناد الأزهر: نسيج النص، ص121.

وقوله تعالى: ﴿إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ لَآيَاتٍ لِأُولِي الْأَلْبَابِ﴾ (١٩٠) الَّذِينَ يَذْكُرُونَ اللَّهَ قِيَامًا وَقُعُودًا وَعَلَىٰ جُنُوبِهِمْ وَيَتَفَكَّرُونَ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ رَبَّنَا مَا خَلَقْتَ هَذَا بَاطِلًا سُبْحَانَكَ فَقِنَا عَذَابَ النَّارِ ﴿١٩١﴾. سورة آل عمران تزخر هذه الآيات القرآنية الكريمة بمجموعة من العناصر الإحالية: هي الاسم الموصول "الذين" الذي يحيل على "أولي الألباب"، وبالتالي تصبح الضمائر المستترة في الأفعال يذكرون يتفكرون، قنا، تحيل إلى العنصر السابق وهو أولي الألباب، ومن الواضح كذلك أن اسم الإشارة الوارد في قوله تعالى: "ربنا ما خلقت هذا باطلا"، لا تحيل إلى مفردة وإنما إلى متتاليات من الجمل هي في مجملها ذكر لآيات الله في الكون، هذه الجمل هي: إِنَّ فِي خَلْقِ السَّمَاوَاتِ وَالْأَرْضِ وَاخْتِلَافِ اللَّيْلِ وَالنَّهَارِ.

والم تأمل للقرآن الكريم يجد نماذج كثيرة من الإحالة الموسعة، حيث لا يشير العنصر المحيل إلى مفردة وإنما إلى متتاليات من الجمل نحو قوله تعالى: ﴿لَا يُؤَاخِذُكُمُ اللَّهُ بِاللَّغْوِ فِي أَيْمَانِكُمْ وَلَكِنْ يُؤَاخِذُكُمْ بِمَا عَقَّدْتُمُ الْأَيْمَانَ ۖ فَكَفَّارَتُهُ إِطْعَامُ عَشْرَةِ مَسَاكِينَ مِنْ أَوْسَطِ مَا تُطْعَمُونَ أَهْلِيكُمْ أَوْ كِسْوَتُهُمْ أَوْ تَحْرِيرُ رَقَبَةٍ ۚ فَمَنْ لَّمْ يَجِدْ فَصِيَامُ ثَلَاثَةِ أَيَّامٍ ۚ ذَلِكَ كَفَّارَةُ أَيْمَانِكُمْ إِذَا حَلَفْتُمْ ۚ وَاحْفَظُوا أَيْمَانَكُمْ ۚ كَذَلِكَ يُبَيِّنُ اللَّهُ لَكُمْ آيَاتِهِ لَعَلَّكُمْ تَشْكُرُونَ﴾ (٨٩) سورة المائدة. لقد جاء لفظ "ذلك" محيلا على مجموعة من الآيات.

تقوم الإحالة إذن كما رأينا على تحقيق التماسك الكلي داخل النص وتجسيد وحدته العامة، ويبدو أنها الوسيلة الأكثر قوة في وسائل الاتساق، فلا يكاد نص يخلو من ضمير عائد أو اسم إشارة أو اسم موصول.

3.2. الاستبدال Substitution:

هو عملية تغيير عنصر بآخر شرط أن يكون هذا العنصر المستبدل يحيل إلى المعنى نفسه، فهو إذن "علاقة تتم في المستوى النحوي المعجمي بين كلمات أو عبارات".¹ وبالتالي تصبح للكلمة البديلة نفس الوظيفة التركيبية للعنصر المستبدل ويتّضح لنا ذلك في المثال التالي: هل تريد شراء سيارة؟ نعم أريد واحدة. فكلما واحدة تُرجع السامع إلى عنصر سابق في النص من أجل التفسير وهو: سيارة. وهي الكلمة البديلة التي تربط بين الجملتين الأولى هل تريد شراء سيارة؟ والثانية نعم أريد واحدة.

يُظهر الاستبدال إذن وجود علاقة بين العنصرين المستبدل والمستبدل وعلاقة التكامل بينهما مردّها إلى أنّ العنصر البديل قد أدى معنى قريباً من معنى الوحدة اللغوية المستبدلة، وهذا التقارب هو الذي أدى إلى التماسك. وللاستبدال ثلاث أنواع هي:

استبدال اسمي Substitution nominale: نحو قوله تعالى: ﴿إِنَّ لِلْمُتَّقِينَ

مَفَازًا ﴿٣١﴾ حَدَائِقَ وَأَعْنَابًا ﴿٣٢﴾ سورة النبأ. فقد تم استبدال لفظة (مفازا) ب(حدائق).

أو كقوله تعالى: ﴿قَدْ كَانَ لَكُمْ آيَةٌ فِي فِئَتَيْنِ الْتَقَتَا ۖ فِئَةٌ تُقَاتِلُ فِي سَبِيلِ اللَّهِ وَأُخْرَىٰ كَافِرَةٌ يَرَوْنَهُم مِّثْلَيْهِمْ رَأْيَ الْعَيْنِ ۗ وَاللَّهُ يُؤَيِّدُ بِنَصَرِهِ مَن يَشَاءُ ۗ إِنَّ فِي ذَلِكَ لَعِبْرَةً لِّأُولِي الْأَبْصَارِ ﴿١٣﴾ سورة آل عمران. تم الاستبدال بين لفظة "فئة" ولفظة "أخرى".

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص19.

. استبدال فعلي **Substitution verbale** : ويعبر عنه بالفعل البديل الكنائي (فعل)

ومثاله: أظن أن طلبة الأقسام النهائية سيحققون نجاحا باهرا؟ أظن أنهم سيفعلون. إنَّ

الفعل البديل سيفعلون قد عبّر عن نفس المعنى الوارد في الفعل "يحقّقون"

. استبدال قولي أو جملي **Substitution de phrase** : وهو استبدال لجملة بأكملها

أو قول بأكمله، وفي هذه الحال تقع أولا جملة الاستبدال، ثم تقع الكلمة المستبدلة، ويمثّله

قول فاتح علاق في قصيدة "غزّة":

"سوف يخفق صوتي بين الرّكام

ويطلع صبحي

نسراً يمد جناحيه

يطوي السنين العجاف

ويعصر جرحي

فينبت قلبي حبّاً وقضباً

وحدائق غلبا

(...)

ذلك تأويل رؤيائي من قبل يا أبتّي".¹

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر (ديوان)، منشورات اتحاد الكتّاب الجزائريين، ص 51-52.

تمّ استبدال قول بأكمله بـ "ذلك" الواردة في آخر سطر من الأسطر الشعرية السابقة. إنّ المتأمل في الأمثلة السابقة يدرك أن للاستبدال دوراً هاماً، إذ تشكل العناصر البديلة روابط تحقق اللُحمة بين أجزاء النص ولا يتم فهمها إلا بالعودة إلى العناصر المستبدلة.

4.2. الحذف Ellipse :

الحذف عملية تقوم على إقصاء عناصر وردت من قبل وهي لذلك علاقة تتم داخل البناء اللغوي، وفي كثير من الأحيان "يوجد العنصر المفترض في النص السابق، وهذا يعني أن الحذف عادة علاقة قبلية".¹ إنّ الحذف لا يكون إلا بعد ورود العنصر أولاً ممّا يسمح بالاستمرارية في المعنى داخل النص، وهو ما يُمكن المتلقي من التواصل مع المنجز اللغوي دون صعوبة. على أنّه لا بدّ من التذكير في هذا الموضع أنّ مصطلح "الحذف" قد أتى النحويون العرب على ذكره، ولكن مرادفاً للإضمار في حين استعمله البلاغيون مصطلحاً لوحده، لأنّ الاختلاف يتّضح عندهم في أنّ الإضمار يترك علامة على المضمّر بينما يؤدّي الحذف إلى إسقاط بعض الوحدات اللغوية من دون تعويضها بما يدلّ عليها.² يتّضح الفرق أيضاً في عملية التعويض، فالإضمار موجود داخل النص وهو وحدة لغوية مرئية في بنيته السطحية ولا يحتاج إلى جهد في معرفته، بينما تحتاج معرفة الوحدات التي سقطت إلى كثير من التركيز والتأمل. تقوم عملية الحذف إذن على خلق فراغات داخل النص لا تمتلئ إلا عن طريق متلق ذي كفاءة لسانية عالية.

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص21.

² ينظر عبيد حيدر حسين: الحذف بين النحويين والبلاغيين، دراسة تطبيقية، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2013، ص16-17.

إنّ منتجي النصوص لا يعمدون إلى الحذف بهدف تعجيز القارئ أو المتلقي ولكن بُغية تقادي التكرير، وشدّ انتباهه أكثر لأنّ "ترك الدّكر أفصح من الدّكر، والصمت عن الإفادة أزيد للإفادة، وتجديك أنطق ما تكون إذا لم تنطق، وأتم ما تكون بيانا إذا لم تبين".¹ إنّ الحذف من العوامل التي يستقيم بها تماسك النصّ واتساقه لأنّ الوصول إلى المحذوف يقتضي العودة إلى موضع الذكر أولاً، وفي هذا الرجوع إقرار بالترابط.

وعملية الحذف هذه يمكن أن تطال أيّ وحدة لغوية إذ يمكن إسقاط الفعل أو الاسم أو الحرف أو الجملة شريطة ألاّ يؤدّي هذا الحذف إلى زعزعة نظام النصّ ويبقى على المتلقي الذي تُوكل إليه مهمّة البحث والكشف عن العناصر المحذوفة أن يكون على دراية بالأعراف التركيبية للغة وأن يكون متفاعلاً مع النصّ من بدايته إلى نهايته عن طريق تنشيط ذهنه. إنّ هذا المتلقي الذي يفرض عليه النصّ ملء الفراغات بما يناسبها هو مشارك في صنع دلالات النصّ إذ لا يكتفي بالقراءة فحسب وإنّما يساهم في سدّ مواضع الحذف بما يناسب الدلالة الكلية للمنجز اللّغوي. وأمثلة الحذف كثيرة نورد منها قوله تعالى: ﴿وَأَذَانٌ مِّنَ اللَّهِ وَرَسُولِهِ إِلَى النَّاسِ يَوْمَ الْحَجِّ الْأَكْبَرِ أَنَّ اللَّهَ بَرِيءٌ مِّنَ الْمُشْرِكِينَ ۖ وَرَسُولُهُ ۚ فَإِنْ تُبْتُمْ فَهُوَ خَيْرٌ لَّكُمْ ۖ وَإِنْ تَوَلَّيْتُمْ فَأَعْلَمُوا أَنَّكُمْ غَيْرُ مُعْجِزِي اللَّهِ ۗ وَبَشِّرِ الَّذِينَ كَفَرُوا بِعَذَابٍ أَلِيمٍ ۝٣٢﴾ سورة التوبة . فجاء الحذف لعبارة بأكملها هي ورسوله بريء من المشركين والوصول إلى البنية المضمرّة يقتضي -بلا شك- من المتلقي أن يستعين بالسياق والمقام. ومثاله كذلك قول نزار قباني:

¹ الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، ص67.

"من قَصَبِ الغابات

نخرجُ كالجِنِّ لكم ..

من قَصَبِ الغابات

من رُزَم البريد.. من مقاعد الباصات

من عُلب الدخان ..

من صفائح البنزين¹.

إنَّ العنصر المحذوف في هذه الأسطر الشعرية هو الفعل "نخرج" وعلى الرغم من إقصائه
إلاَّ أنَّ المعنى يظل قائماً.

5.2. الوصل Conjonction :

النص بنية متكوّنة من تتابع جمليّ ولا بدّ لهذه الجمل أن تترابط لتشكّل الدلالة الكلية وتقوم أدوات على ربط خاص بين الأجزاء المكونة للنص "إذ تحدد الطريقة التي بها يترابط اللاحق مع السابق بشكل منتظم".² إنّه من غير المنطقي أن تتراصّ هذه الجمل من دون رابط، هذا المفهوم الأخير الذي "يُستعمل للإشارة إلى تلك الوحدات التي تؤدي دوراً هاماً في إقامة علاقات دلالية بين الملفوظات".³ هذه الروابط كثيرة تدلّ إمّا على: "الوصل الإضافي وهو ما يتم بواسطة الأداتين "و" و"أو" أو ما تعبر عنها روابط أخرى من نوع: بالمثل، أعني، بتعبير آخر، مثلاً، نحو... أو الوصل العكسي وهو ما تقود فيه

¹ قباني نزار: الأعمال الشعرية السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، ط3، 1983، ص170.

² خطابي محمد: لسانيات النص، ص23.

³ ماري نوال غاري بريور: المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهم الشيباني، ط1، الجزائر 2007، ص32.

الروابط إلى إقامة علاقة عكس ما هو متوقع، وتمثله: "لكن"، "بل"، "مع ذلك..." إلخ.¹ يمكن أن نقدم مثالا عن الربط العكسي: لقد كان الامتحان غاية في الصعوبة لكنني استطعت أن أتحصل على نقطة جيدة، يقود الرابط "لكن" إلى إقامة علاقة منطقية بين الجملتين الأولى والثانية حيث يمكن للجملة: "كان الامتحان غاية في الصعوبة" أن تقود المتلقي إلى النتيجة الآتية: الفشل في الامتحان، ولكنه سرعان ما يدرك بطلان هذا الاستنتاج بعد معاينة الجملة الثانية: "لكنني استطعت أن أتحصل على نقطة جيدة" التي تناقض الاستنتاج الأول.

أما الوصل السببي، فهو ما تعبر عنه الأشكال التعبيرية التالية: لهذا، لأن، لذلك... إلخ، ويقع داخل هذا الوصل علاقات أخرى مثل: كالسبب والنتيجة والشرط. وآخر أنواع الوصل هو الوصل الزمني، هذا الوصل تقوم فيه أدواته على تماسك النص، إذ يتم هذا التماسك عن طريق إحداث علاقة تتابع للأحداث في الزمن داخل النص، مثل: وصل السائق إلى حيث أمره الزبون، إلى الفندق، ثم عاد إلى بيته مسرعا وفتح الباب ثم اتجه إلى غرفته وأشعل مصباحه.

6.2. الاتساق المعجمي Cohésion lexicale :

ينقسم إلى قسمين هما: التكرير والتضام.

أما التكرير فهو إعادة لعناصر ما داخل النص إعادة كلية أو جزئية أو عن طريق الترادف وأمثله على التّوالي:

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، ص23.

أ- التكرير المباشر: في قول الشاعر "محمود درويش":

"وأصعدُ من جفافِ الخبزِ والماءِ المُصادِرِ

من حصانٍ ضاع في دربِ المطارِ

ومن هواءِ البحرِ أصعدُ من شظايا أذمنتُ جسدي

وأصعدُ من عيونِ القادمين إلى غروبِ السَّهلِ

أصعدُ من صناديقِ الخصارِ وقوّةِ الأشياءِ أصعدُ

أنتمي لِسَمَائِي الأولى وللفقراءِ في كلِّ الأزقةِ

يُشدون

صامدون

وصامدون

وصامدون¹.

فنحن نرى أن لفظة "أصعد" و"صامدون" تتكرر كما هي.

ب- التكرير الجزئي ومثاله: إنّ الكافرين سيجزون عقابا شديدا جزاءً بما كفروا. إنّ

التكرير وقع بين لفظتي "الكافرين" و"كفروا".

ج- الترادف: وهو وسيلة أخرى تقوم على التماسك عن طريق استخدام كلمات لها معنى

مشترك، ويجنح إليه منتج النص بدلا من التكرير المباشر للكلمة من أجل منع حدوث

¹ درويش محمود: الأعمال الشعرية، الرئيس للكتب والنشر، الرياض، ج2، ط1، 2005، ض237.

الملل لدى المتلقي، أي تكرير المحتوى بتعبيرات مختلفة ومثله قول أحمد شوقي في هذا البيت:

يا نائح الطَّلح أشباه عوادينا نشجّي لواديك أم نأسي لوادينا¹.

فالتكرير يظهر في الكلمات التالية: عوادينا، نشجي، نأسي، وهي تدل على اختلافها في الشكل على معنى واحد هو الحزن.

أما التّضام فهو من وسائل التّماسك النصي المعجمي "وهو توارد زوج من الكلمات بالفعل أو بالقوة نظرا لارتباطهما بحكم هذه العلاقة أو تلك"²، حيث يرتبط عنصر بعنصر آخر من خلال الظهور المشترك المتكرر في سياقات متشابهة، وعليه فإن حديثاً عن الثورة في قصيدة ما مثلاً، تؤدي إلى توارد مفردات ك: حرب . نار . أعداء . حرية...الخ، ولا شك أنّ هذه الكلمات تؤدي دوراً كبيراً في الربط المعجمي داخل النص، غير أنّ أحد الباحثين عدّه من أكثر الأنواع صعوبة في التحليل لأنه "يعتمد على المعرفة المسبقة للقارئ بالكلمات في سياقات متشابهة، بالإضافة إلى فهم تلك الكلمات في سياق النص المترابط"³ وهنا يتأكد مرة أخرى دور المتلقي في استثارة مخزونه المعرفي، هذا المتلقي الذي اهتمت به لسانيات النص اهتماماً شديداً لفعاليته في صنع التّماسك الدّلالي الذي يتمثل في الانسجام.

¹ شوقي أحمد: الشوقيات، دار العودة، بيروت، ط1، ج2، 1988، ص104.

² خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص25.

³ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص109.

إنّ البحث في الوسائل اللّغوية وهي ما تعبّر عنه أدوات الاتّساق لا يمكن لوحدّه
أن يحقّق وحدة النصّ فالحاجة تلحّ على البحث في العلاقات الخفية التي لا تظهر في
سطح النصّ، وهذا بالاتّجاه صوب بنيته العميقة واكتشاف وسائله غير اللّغوية التي أدّت
به إلى تلاحم معانيه وترابطها.

المبحث الثاني: الانسجام وآلياته

1. تعريف الانسجام Cohérence :

النص نشاط إنساني قوامه اللغة ينتظم في بنية تستجيب لنظام معين هدفه في غالب الأحيان التأثير في الآخرين وتوجيههم صوب زاوية معينة، ويظهر أنّ علاقة التأثير التي يسعى إليها المنتجون من خلال منجزاتهم اللغوية (ملفوظة كانت أو مكتوبة) هي مدار بحث لسانيات النص أو علم النص الذي يدرس "العلاقة بين بنية مجردة وتأثيراتها في المعرفة والرأي والمواقف وأفعال الأفراد أو الجماعات أو المؤسسات".¹ إنّ مسألة توجيه الآخرين عن طريق النصوص لا يمكن أن تكون إلا إذا كانت تلك النصوص قابلة للكشف والإدراك والتحليل على مستوى بنيتها الشكلية الظاهرة والدلالية العميقة، إذ تمكّن هاتان البنيتان المتلقي من فهم عالم النص. يمكن أن نقول بتعبير آخر بأنّ كلّ نصّ قابل للإدراك والتحليل هو نص يمتلك خاصية التماسك التي تؤدّي به إلى أداء مهامه التي يختص بها وهي الاتصال والتبليغ والتأثير. لقد وجد علماء النص أنّ أحسن ما يمثل قضية التماسك هو الانسجام الدلالي الذي يمكن أن نحكم على أساسه أنّ هذه المتتاليات من الجمل هي نص أو هي غير ذلك.

والانسجام هو مجموع العمليات الذهنية التي تجعل القارئ أو المتلقي قادرا على فهم النص وتأويله، وهو الذي ينشأ عن طريق الروابط المعنوية التي يستخلصها عن طريق التخزين والاسترجاع وبعضها قد يكون في النص فعلا، وبعضها يحال إليها عن

¹ فان ديك: علم النص مدخل التخصصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001، ص26.

طريق السياق الخارجي، والانسجام هو الذي يجعل "من المعاني الجزئية التي يتضمنها ذلك النص حلقات متداخلة تظهر معا وتساعد القارئ أو المتلقي بصفة عامة على استيعاب المحتوى، وإدراك ما فيه من وحدة"¹. يُقصد بالانسجام أيضا التماسك الدلالي بحيث تنتظم معاني النص وفق نسق معين، ممّا يجعل المستهلك قادرا على استقباله من أوله إلى آخره ومرّد ذلك إلى هذه المعاني غير المتقطعة البعيدة عن الخلل والتناقض والتميّزة بالتماسك الشديد. إنّ كلّ نص منسجم هو ما تحقّق فيه طابع الاستمرارية، فهو ليس متوالية من الجمل فقط تربطها روابط بل هو كذلك مجموعة من القضايا ولا بدّ لهذه القضايا من علاقات تحكم بعضها بعضًا، وعليه تبدو دراسة هذا النوع من المقاربات معقدة داخل النسيج اللغوي، فالمقاربة الدلالية لا تقف عند معالجة كيفية ارتباط الجملة بالجملة السابقة واللاحقة نحويًا، وإنّما "تعالج علاقة العلامات، والكلمات والجمل بالأشياء وبحالات الأشياء، إنّها دراسة مترابطة بالمعنى والمرجع والحقيقة"². إنّ هذا البحث في هذه المقاربة يستند إلى مفسّر يدرك مجموعة من التصورات والمفاهيم التي يقوم عليها عالم النص، هذا الأخير هو الذي يعكس بدوره عالم الواقع والمنطق. وبتعبير آخر يمكن أن نقول إنّ مصدر فعالية الإنتاجات اللغوية هو امتلاكها لهذه الروابط فوق لغوية والمهيمنة والقادرة على بلورة هذه النصوص عن طريق إنتاج دلالات خاضعة للتّعالق المنطقي، وهو ما يجعلها قادرة على تحقيق الأهداف والمقاصد. إنّنا عندما نقول مثلا:

¹ خليل إبراهيم: في اللسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007، ص219.

² بحيري سعيد حسن: علم لغة النص، المفاهيم والاتجاهات، ص147.

ثم الخضار أصبح مرتقعا وسأذهب في نزهة، ثم إن صديقتي لم تأت كما وعدتني، ولكن الأرض تدور... وغيرها ندرك، بلا جدال، أنها مجموعة من الجمل تربطها روابط هي حروف العطف التالية: و، ثم، ولكن، غير أنه من المستحيل أن تكون نصًا لأنها تقتقد إلى الاستمرارية في المعنى ومن ثم تقتقد إلى الانسجام.

يُعدّ الانسجام إذن "أعمق من فكرة مجموعة من الجمل تربطها روابط نحوية، والبحث عنه في أي نص هو تتبع ما تتّصف به مكونات عالم النص من وثاقة صلة وسهولة تواصل فيما بينها"¹، والمقصود هنا بمكونات عالم النص هو "تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يستند إليها ظاهر النص"². أما تعريف المفهوم فهو تلك المعارف المتنوعة والمتألّفة التي يزخر بها النص، وهي التي يخترنها المنتج في ذهنه والتي تشكّلت على مدار تراكم خبرات وتجارب في العالم الواقعي وتأتي منظّمة عن طريق علاقات وهي تلك "الروابط القائمة بين المفاهيم والتي تتجلى معًا في عالم النص"³. على أنه لا بدّ من التّوضيح هنا، أنّ هذه العلاقات التي تربط بين هذه المفاهيم هي في العادة علاقات لا يتمّ التّصريح بها مباشرة في ظاهر عبارات النصّ وإنّما يتمّ إستنتاجها عن طريق عمليّات ذهنيّة يقوم بها العقل.

إنّ المتلقي وهو يستقبل النص يتّجه صوب اكتشاف مكونات عالمه والتي تبقى مخزونة حتى يظهرها، ويبقى عليه أن يغوص في أعماقه ويبحث ويكتشف هذه العلاقات.

¹ أبو غزالة إلهام وحمد علي خليل: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص27.

² المرجع نفسه، ص27.

³ المرجع نفسه، ص27.

ومن هنا لا بد من استخدام العمليات الذهنية التي تمنح له فرصاً أكبر لعمليات الربط بين المفاهيم والعلاقات للوصول إلى عملية الاستنتاج. وليتضح معنى الانسجام أكثر لابد من التمثيل.

يقول أبو العتاهية في زهدياته:

"ما يدفع الموت أرساداً ولا حرساً ما يغلب الموت جن ولا أنس
ما إن دعا الموت أملاً ولا سوقاً إلا ثأهم إليه الصرع والخلس
للموت ما تلد الأقوام كلهم وللبلبل كل ما بنوا، وما غرسوا
هلاً أبادر هذا الموت في مهلٍ هلاً أبادره، ما دام لي نفس
يا خائف الموت لو أمسيت خائفه كانت دموعك طول الدهر تتبجس"¹

إن الشاعر يركز اهتمامه في الحديث عن موضوع الموت ويؤكد أنه مصير كل إنسان حتى وإن استنفذ جميع طاقاته في دفعه أو الهروب منه، وهو سبب في زوال الأقوام والملوك على الرغم مما لهم من سلطان وجاه وقوة. إن مفهوم الموت عنده نتيجة حتمية ونهاية لابد منها فالموت يفني الأجسام ويزيلها ويفني الزرع والقصور، والنتيجة التي يخلص إليها الشاعر إذن أن يتجهز الإنسان بالعمل الصالح قبل فوات الأوان فيبتعد عن شهوات هذه الدنيا زاهدا عنها لأنها فانية.

يصل المتلقي إلى استنتاج واكتشاف ما لهذا النص من مفاهيم وترابط بينها، ومرد ذلك إلى تلك الاستمرارية التي تتميز بها هذه المعاني غير المتقطعة والمتماسكة. إن

¹ الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1886، ص 128-129.

النصوص لا تقيد معنى بذاتها ما لم يتم ذلك التفاعل بينها وبين متلقيها الذي لا يصل إلى هذه التأويلات إلا إذا كانت لديه "معرفة مختزنة عن العالم، لا بد من استحضارها في كل عملية تأويلية".¹ وانطلاقاً مما قيل يمكن أن نؤكد أن الانسجام هو تفاعل ينتج بين المتلقي والنص، ويظهر هذا التفاعل في الوصول إلى فهمه وإدراك مقاصده إدراكاً صحيحاً.

إنّ النص الذي يجعل المتلقي مشوش الذهن بحيث لا يصل إلى تحديد معنى بذاته أو بنيته الكبرى هو نص يخلو من الانسجام، ولذلك يبدو أنّ هذا الأخير "أعم من الاتساق، كما أنه يغدو أعمق منه بحيث يتطلب بناء الانسجام من المتلقي، صرف الاهتمام جهة العلاقات الخفية التي تنظم النص وتولده بمعنى تجاوز رصد المتحقق فعلاً أي الاتساق إلى الكامن (الانسجام)، أي نقل الاهتمام من النصي إلى الذهني".² يتحدد مفهوم الانسجام إذن على وجود أمرين هما الاستمرارية والتأويل. أمّا الأولى فهي ضد القطيعة أي أنّ كلّ قضية تمهّد وتسلمك للقضية الأخرى في تسلسل محكم وهكذا حتى تشكل تتابعات هذه القضايا القضية الكبرى التي يتناولها النص. والاستمرارية تعني وصول المتلقي إلى المعنى أو المعاني التي ينطوي عليها النص، ومن الوسائل التي تسمح بذلك "عدم تغيير الموضوع الرئيسي إلى موضوعات جديدة".³، كل ذلك من أجل

¹ أبو غزالة إلهام وحمد علي خليل، مدخل إلى علم اللغة النصي، ص30.

² خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص06.

³ زتسيسلاف وورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، ص54.

أن يبقى المتلقي مشدود الذهن إلى موضوع واحد أو إلى معان جزئية تصب في معنى أكبر، وهذا ما تميزت به قصيدة أبي العتاهية السابقة، فهو من بداية القصيدة إلى نهايتها يتحدث عن مفهوم الموت، وربما هذه الأحادية في الموضوع تؤدي بمتلقي النص إلى فهمه وإدراكه بسرعة. لذلك من الضروري أن يحرص منتجو النصوص على ضمان التتابع في المعنى وعدم إنقطاعه.

إنّ النصوص تُدرك عن طريق ظواهر تركيبية لأبنية جزئية فكل بنية جزئية تحمل معنى جزئياً يأتلف مع البنية اللاحقة والسابقة مع مراعاة الاستمرارية في المعنى، وما يسمح لهذه التتابعات في المعنى بالتشكل ظاهرة التكرير، فغالبا ما يقوم منتجو النصوص بالتركيز على هذه الظاهرة بهدف إعطاء أهمية أكبر لهذه المعاني، وهي في الغالب معان ذات قوة فاعلة. إنّ هذه الاستمرارية في المعاني تسمح بدمج قضايا كثيرة في قضية كبرى لتكوّن في النهاية البنية الكبرى لهذا النص أو ذاك.

أما التأويل فيعتمد على المتلقي للكشف عن العلاقات والمفاهيم الكائنة في النص، ولكن على هذا المتلقي ألا يغوص في أعماقه وهو خالي الوفاض من المعرفة القبلية للعالم والتي يختزنها في ذهنه وعليه ينبغي له "أن يتمتع بجملته من المعارف المتداخلة والتي يستحضرها في مرحلة التأويل، ليتمكن المؤول من وصف نسيج العلاقات

الداخلية".¹ والجدير بالذكر أنّه لا يتمّ استحضار جميع المعارف على تنوعها في هذه المرحلة، بل يتم التركيز على المعارف التي تخدم النصّ المستقبل. إنّ هذا المتلقي قبل أن يكون كذلك هو إنسان يعيش في عالم مليء بالأحداث الكثيرة المتنوعة يعيش تجارب فاشلة أو ناجحة فيتأثر بها، أو يكون على اتصال بأشخاص كانت لهم تجارب هامة في حياتهم فيستمع إليهم، وكل هذه الأحداث والزخم من التجارب يقوم ذهنه بتلقيها وتخزينها ومن هنا يكتسب المتلقي جملة من المعارف تشمل كل المحركات النفسية والثقافية والفكرية ويصبح من السهل عليه فيما بعد أن يؤوّل نصًّا باستخدام هذه المعارف. وعلى هذا الأساس يصبح النص في غير حاجة إلى القارئ الذي لا يملك أدواته التي يدخل بها عالم النصّ. إنّ حاجة النص تكمن في وجود المتلقي الذي يستطيع أن يؤوله حتى وإن غابت أدوات الربط الشكلية، فكثير من القصائد الشعرية المعاصرة تقتقد إلى الأدوات التي تجعل النص متماسكًا كأحرف العطف وأدوات الشرط وأحرف الجواب فتبدو القصيدة وكأنّها مقاطع فُصل بعضها عن بعض، وهذا الانقطاع سمة من سمات الشعر المعاصر يتجسد أكثر في الشعر الحر، فإذا طُلب من متلق عادي لا يحسن التأويل أن يقرأ هذه القصيدة ويفهمها ويؤولها، فشل في ذلك واتّهم القصيدة بالغموض وعدم وضوح فكرتها العامة ومن ثمة بعدم انسجامها.

¹ مداس أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006، ص05.

إنّ المتلقي الواعي المدرك الذي يتمتع بمعرفة قبلية عن العالم وعالم النص يمكنه أن يؤوّل ويستنتج مقاصده الضمنية. كل نص منسجم هو نصّ قابل للتأويل وكل عملية تأويلية للنصوص لا تنطلق من فراغ إذ يصل المتلقي في الأخير وبعد استحضار مكتسباته عن العالم أن يفهم النص وأن يربط المعلومات بعضها ببعض حتى يصل إلى فكرته العامة، ومن ثم إلى الحكم عليه بالانسجام.

يتبيّن أنّ مهمة المتلقي تبدو أكثر صعوبة وهو يبحث عن الانسجام لأن هذا الإجراء يفرض عليه "بذل كل جهوده لبناء المعنى وتوحيد التفاصيل في النص داخل كلّ متماسك".¹ يقول محمد خطابي في هذا السياق: "إنّ الأهم هو الانسجام وليس الاتساق ذلك أن الاتساق شيء معطى لا يصعب تتبعه في النص، ومن ثم يسهل على القارئ إرجاء الضمير إلى صاحبه والإشارة إلى ما تشير إليه، ولكن المشكلة التي تصادف القارئ أثناء مواجهة الخطاب الشعري المعاصر هي أساساً مشكلة العلاقات القائمة بين العناصر المُشكّلة لجملة شعرية ومتوالية من الجمل الشعرية، وعموماً مجموع المقاطع التي تشكّل القصيدة الشعرية، أي إنّ الإشكال مطروح في المحور العمودي للنص أساساً وليس الإشكال الأفقي إلا خلفية له".² على أنّ الانسجام والبحث فيه لا يختص بالنصوص الشعرية فقط، بل يتعدّى ذلك إلى اكتشافه في جميع الإنتاجات اللغوية التي يقوم فيها المنتج بمزاوجة الفكر الإنساني مع اللغة، فالنصوص وإن كانت منظومات لغوية

¹ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص184.

² خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص386.

توظّف اللّغة فيها كل إمكانياتها التّعبيريّة، إلّا أنّها تعكس العقل الإنساني في صورته الواعية بالعالم الخارجي، ولذلك تظل فكرة البحث عن الانسجام هي فكرة إلتقاء العقل بالنّص ويصبح إكتشاف العلاقات التي تربط القضايا التي يعبر عنها العقل عن طريق اللّغة أمراً عسيراً. وإذا كان الأمر كذلك لا بد للمتلقّي أن يتسلّح بالذاكرة "لأنّها ضروريّة جدّاً لاسترجاع ما تمّ تعلّمه"¹. وحين تعاني هذه الذاكرة الضعف أو الاضطراب يقع المتلقّي في مشكلة نسيان ما اختزنه وبالتالي يفقد سيطرته على فهم النص. ولا شك أنّنا لا نستطيع الاحتفاظ بكل الخبرات والمعلومات والمثيرات التي نمر بها في حياتنا، وهي ليست مهمة جميعها بالنسبة إلينا بل نحتفظ بالمهم منها والمفيد. والمتلقّي في كل ذلك ينتقي من هذه الخبرات ما يساعده على الربط بين معاني النص ومن هنا تعمل الذاكرة ضمن ثلاثة مراحل هي: الترميز، الاحتفاظ أو التخزين والاسترجاع. فكلّما صادف المتلقّي نصاً يحتاج إلى فهم يتّجه صوب الذاكرة حيث يسترجع المعلومات المشابهة لعالم النص، أما بقية المعلومات فتبقى مخزّنة إلى أن يأتي دورها. غير أنّ هذه الحرية في التّأويل والاستنتاج لا يمنحها إلّا النص المتماسك. إنّ الكتابة التي ينقصها التماسك تكون بالفعل فاشلة في التّواصل ولا يمكن أن يتماسك النص إلّا عندما يمكن للقارئ "أن يتحرك بسهولة من جملة إلى جملة ويقرأ النص كوحدة وليس مجموعة من الجمل المنفصلة"². يمكن الانسجام إذن من تلخيص النصوص حتى وإن كانت طويلة الحجم. ولا شك أنّ هذا

¹ عبد الله محمد قاسم: سيكولوجيا الذاكرة، قضايا واتجاهات حديثة، مطابع السياسة، الكويت، 2003، ص1.

² شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص184.

الترتيب هو الذي يساعد على ذلك فكلما كانت معاني النص تسير وفق خطة منطقية وكانت مرتبة متسلسلة، كلما ساعد ذلك على استيعاب النصوص وفهمها كما أنها تساعد على تخزينها في الذاكرة طويلة المدى فكثيراً ما نقرأ الروايات والقصص وتمر على هذه القراءة سنوات طويلة غير أننا نحتفظ بفكرتها العامة ونبعض أحداثها الهامة إن التماسك هو الذي يجعل القارئ يصل إلى معنى النص أو إلى موضوعه العام أو بنيته العميقة. وقد أكد "فان ديك" أن هذه البنية تدعم الجوانب التالية:

1- "التماسك الدلالي للنصوص، الذي يعد في رأي فان ديك ظاهرة تركيبية عميقة.

2- إمكانية اختصار نص في ملخص، في عنوان.

3- إمكانية تذكر مضمون نص طويل.

4- إمكانية كتابة نصوص مختلفة ذات بنية عميقة دلالية مطابقة".¹

يولي علماء اللسانيات النصية أهمية بالغة للانسجام ويُعَنَوْنَ أكثر بالشروط التي تتيح لنا أن نعرف ما إذا كانت المتوالية النصية متماسكة أم لا، على اعتبار أن "هذه الشروط هي التي يتوقف عليها وجود النص أو الاعتداد به".² ولتحقيق ذلك ينبغي على النص أن يكون ذا طبيعة دلالية موحدة وعليه يتحدد التماسك على مستوى الدلالات "عندما تكون العلاقات قائمة بين المفاهيم والذوات والمتشابهات والمفارقات في المجال التصوري، كما

¹ زتسيسلاف وورزنيك: مدخل إلى علم النص، تر: بحيري سعيد حسن، ص56.

² فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد164، أغسطس1992، الكويت، ص236.

يتحدد أيضًا على مستوى المدلولات أو ما تشير إليه النصوص من وقائع وحالات".¹ إنَّ

الحكم بالانسجام، يؤدي حتمًا إلى وجود عناصر مكونة لكل فعل تواصل، وقد حددها

"جاكوبسون Jakobson" في ستة عناصر هي:

1-المرسل، 2- المرسل إليه، 3- الإرسالية، 4- السياق، 5- الشفرة، 6- الصلة

(القناة)، ومثل لها كما يلي: "

Contexte

سياق

Message

مرسل.....إرسالية.....مرسل إليه

صلة

Contact

شفرة

(Code)²

ولكل عنصر من هذه العناصر وظيفة معينة.

إنَّ تحقق هذا التّواصل بين النص والملتقي يستدعي حتما وجود هذه العناصر

بحيث لا يتسنى فهم وتأويل النصوص إلّا بوضعها في سياقها التواصلي زمانًا ومكانًا

¹ فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص236.

² أيت أوشان علي: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، الدار البيضاء، المغرب، 1996، ص94.

ومقامًا، فكثير من النصوص تبدو غامضة وهي بعيدة الربط عن سياقها وبالتالي يقع المتلقي في مشكل لا يُحل إلاّ بفهم السياق، وبعبارة أخرى البحث عن الظروف التي أوجدت هذا النص. ومعرفة المتلقي بهذه الظروف وإجابته عن الأسئلة التالية: من أنجز النص؟ ومتى؟ وإلى أين يتجه؟ ولماذا أنجز؟ كلها تساعد على فهم النص وتأويله ومن ثم الحكم عليه بالانسجام. إنّ الانسجام ليس شيئًا معطى أو شيئًا موجودًا ولكنه شيء يمكن بناؤه، وبمعنى آخر "ليس هناك نص منسجم في ذاته ونص غير منسجم في ذاته باستقلال عن المتلقي، بل إنّ المتلقي هو الذي يحكم على النص بأنه منسجم وعلى آخر بأنه غير منسجم".¹ يستمد النص إذن انسجامه من فهم وتأويل المتلقي ولا يشكل انعدام الروابط عائقًا في الوصول به إلى تحقيق هذه العمليات الذهنية (الفهم والتأويل)، والدليل على ذلك أن بعض النصوص تقتدر إلى هذه الروابط، ولكن مع ذلك يسهل على المتلقي أن يتواصل معها وينفعل بها. كما يوجد العديد من النصوص المتماسكة دون روابط صريحة كما أنه قد يوجد عدد من الروابط دون أن يكون هناك تماسك في النص. وللبهنة على هذا الرأي يورد "محمد خطابي" مثالاً على ذلك:

"مناظرة إبستيمية: الثلاثاء 3 يونيو. 2. زستيف هارلو (شعبة اللسانيات، جامعة يورك)".²
هذا النص عبارة عن إعلان في لائحة إعلانات جامعة إدنبرغ، لا يقف القارئ عاجزاً أمامه، على الرغم من انعدام أي رابط. إنّ ستيف هارلو - يقول براون ويول - (وليس

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، ص51.

² المرجع نفسه، ص51.

شخصاً اسمه مناظرة إبستيمية) سيلقي محاضرة (وليس الكتابة أو الغناء أو عرض شريط سينمائي) عن العنوان الموضوع بين مزدوجتين، في جامعة إدنبورغ (وليس في يورك لأنها الجامعة التي قدم منها)، في الثالث من يونيو المقبل في الوقت المبين أعلاه.

ويضرب هاليداي مثالا لذلك يقول: فإذا نظرت إلى المثال التالي:

"أ- جرس الباب يدق. ب- أنا في الحمام"¹

إنَّ عدم وجود علامة واضحة أو رابط يربط بين الجملتين الأولى والثانية لا يجعل منهما نصّاً غير منسجم، فالفارئ العادي سوف يشير إلى أنه توجد علاقة دلالية بين الجملتين وأن النص هو عبارة عن حوار بين شخصين أحدهما في الحمام والآخر خارجه، يُطلب من الذي داخل الحمام فتح الباب الذي يُدق ولكنه عاجز عن فتحه. بالتالي يصبح هذا النص منسجماً على الرغم من خلوه من الروابط الشكلية. غير أنَّ العمل وفق هذه القاعدة يبقى أمراً نسبياً فانعدام الروابط في المثالين السابقين سمح مع ذلك بفهمهما. غير أنَّه لا يمكن أن نعمّمها على جميع النصوص المطوّلة كالروايات، والمحادثات، والمناقشات العلمية، والخطب السياسية، وغيرها إذ تتميّز هذه الإنتاجات اللغوية بتتابع كمّ هائل للجمل، ممّا يستدعي حضور روابط تقوم على شدِّ هذا النسيج اللغوي بعضه إلى بعض حتى يُضمن لهذه الأبنية واقعاً اتّصالياً ناجحاً. إنَّ التمثيل الذي استشهد به "محمد خطابي" هنا، لا يخرج عن تركيب بسيط لجملتين أو ثلاث جمل على الأكثر، وهو أمر لا يمكن تطبيقه على معظم النصوص.

¹ الفقي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، ص101.

2. مظاهر الانسجام

1.2. البنية الكبرى:

يأخذ الانسجام شكلاً آخر يمكن من خلاله الوصول بالمتلقي إلى أن يُكوّن حكماً بانسجام النص أو عدمه "وهذا الحكم لا يكون إلا في نهاية اللحظة الأخيرة"¹ من خلال الوصول إلى البنية الكبرى للنص، وكما أن الجملة ليست مجرد مجموعة من الكلمات، بل أن علاقة هذه الكلمات بنيويًا هي التي تجسد الجملة "فإن تحليل النصوص للوصول إلى بنيتها الكبرى يتجاوز بالضرورة مجموع أبنية المتتاليات"². تطلق تسمية الأبنية الكبرى إذاً على الوحدات البنيوية الشاملة للنص وتطلق الأبنية الصغرى على المتتاليات والأجزاء للتمييز بينها وبين الأبنية النصية الكبرى. والغرض الذي يعتمد عليه علم النص كمنطق لتحديد ذلك هو "أن متتاليات الجمل التي تمتلك أبنية كبرى هي وحدها التي تُسمّى من الوجهة النظرية نصوصاً"³، وتصبح بذلك البنية الكبرى للنص دليلاً على وجود دلالة شاملة للنصوص، ويستطيع القراء الوصول إليها من خلال تركيز المؤلف على هذا المعنى، وهذا عندما يقوم على تكرير العديد من المتتاليات من الجمل والتي تحمل المعنى ذاته.

يرى صلاح فضل أنّ كيفية تحديد البنية الكبرى للنص تعود إلى أن القراء يختارون من النص عناصر مهمة تتباين باختلاف معارفهم واهتماماتهم أو آرائهم وعليه

¹ مداس أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ص 04.

² فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص 236.

³ المرجع نفسه، ص 237.

يمكن أن تتغير البنية الكبرى من شخص إلى آخر، لكن بالرغم من هذه الاختلافات يُلاحَظ على مستوى التفسير الإجمالي لأحد النصوص وجود توافق كبير بين مستعملي اللغة، وبدون هذا التوافق الذي تحدده اصطلاحات علوم الاتصال، يُستبعد كل فهم ضروري لانتقال المعلومات.¹ إنّ تحديد البنية الكبرى في النصوص، على الرغم من اختلافها الجزئي من قارئ لآخر، يتم ضمن مبدأ لا يكاد يتغير فهو يرتبط أساسًا بالقضايا الكبرى التي تعبر عنها النصوص إذ يركّز المؤلف في نصه على هذه القضايا ذات القيمة الكبرى مستخدمًا في ذلك حقلاً دلاليًا مميزًا، هذا الحقل الدلالي هو "العمود الذي تتدرج تحته وحدات لغوية تجمعها خصائص مشتركة، كالألوان، والأمراض، والصفات وغيرها."² ويبدو من السهل بعد ذلك أن يصل مستقبل النص إلى الإجابة عن أسئلة هي: ما الموضوع العام للنص؟ أو من يخاطب صاحب النص؟ وما هو فحوى خطابه هذا؟ كما يستطيع المتلقي أن يُقدِّم على تلخيص النص بطريقة يسيرة متى طُلب منه ذلك

2.2. الربط بين القضايا:

مصطلح القضية من المصطلحات التي اختص بها مجال الفلسفة والمنطق وقد استُعير في مجال الدراسات اللغوية "للإشارة إلى الوحدة الأدنى للمعنى".³ إنّ كل قضية تحمل في ثناياها معنى جزئياً. وإذا كان النص مجموعة من الجمل فإن النص بذلك يتشكل من مجموعة من المعاني الجزئية التي يؤكد علماء النص على شرط الربط بين

¹ ينظر فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، ص237.

² عبد الجليل عبد القادر: علم اللسانيات الحديثة، ص559.

³ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص187.

هذه القضايا (المعاني) حتى يُشكّل النص في الأخير معنى كلياً يستطيع القارئ أن يصل إليه، ومعنى ذلك أن البحث في علاقات الخطاب هو "بحث في تلك الروابط، حيث يكشف الربط بين الجمل عن الطريقة التي تُدرك بها العلاقات الدلالية التحتية في الخطاب"¹، ويمكن التمييز بين مجموعة من العلاقات يصل إليها الملتقى تتمثل في:

أ- السببية:

وهو تقديم السبب الذي نصل به إلى نتيجة إذ لا يمكن أن نصل إلى نتيجة معينة ما لم يدعمها توفر السبب المؤدي إليها ومثال ذلك قول ابن خلدون في مقدمته: "...وكثيراً ما وقع للمؤرخين وللمفسرين وأئمة النقل من المغالط في الحكايات والوقائع لاعتمادهم فيها على مجرد النقل غثاً أو سميناً ولم يعرضوها على أصولها ولا قاسوها بأشباهاها ولا سبروها بمعيار الحكمة والوقوف على طبائع الكائنات، وتحكيم النظر والبصيرة في الأخبار، فضلّوا عن الحق وتاهوا في بيداء الوهم والغلط".² يبدو أنّ الأسباب التي جعلت من المؤرخين وغيرهم يقعون في المغالط، هي اعتمادهم على مجرد النقل وعدم التأكد من صحة الأخبار وكنتيجة حتمية لذلك ضلوا عن الحق وعن الغاية الحقيقية لكتابة التاريخ. ولتوضيح ذلك نأخذ المثال التالي: البحر هادئ، مدير الثانوية لم يحضر. إن القضيتين الواردتين في الجملة الأولى والثانية، لا يمكن لأي مستمع أن يحكم عليهما بالانسجام. وأول سؤال يرد إلى ذهن المتلقي: ما العلاقة الموجودة بين هدوء البحر وعدم حضور

¹ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص 187.

² المقدمة، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط 1، 2005، ص 09.

المدير للثانوية؟ إن المتلقي عندما يتلقى الجملة الأولى يتوقع أن تتبعها جملة ترتبط بالأولى ارتباطاً معنوياً، إذ يتوقع مثلاً: سأذهب للسباحة. إن الربط بين القضايا يدل بلا شك أن هناك اتصالاً واضحاً بينها، بينما يؤدي اختلاف القضايا إلى الفصل بينها. يعتمد "فان ديك" إلى بيان مفهوم الترابط إذ يبين أن هذا المفهوم هو الإشارة إلى علاقة خاصة بين الجمل على اعتبار أن كل جملة هي قضية، وبالتالي كل قضية ترتبط بالأخرى عن طريق علاقة دلالية، أي وجود نقطة اشتراك أو نقاط تجمع بين هذه القضايا. ويبقى المتلقي هو الكاشف لهذه العلاقات، "لا باعتباره قارئاً فقط وإنما مشاركاً في صنع المعنى".¹

3.2 . ترتيب الأحداث داخل النص:

من العناصر المهمة التي تجعل النص متماسكاً دلالياً ترتيب أحداثه. إنّ النص نشاط إنساني يوجهه سلوك الإنسان الذي يتصف بالتنظيم، وإذا كان الأمر كذلك لابد من النصوص التي تنتج يومياً أن تكون مرتبة وفق حدوثها في الزمن، لأنّ الذهن البشري لا يدرك من الأمور إلا المرتبة منها. وتبعاً لذلك يؤدي الإنسان نشاطاته وفق هذا التنظيم، ولا شك أنّ التواصل من أهم هذه الأنشطة وبذلك تُعد النصوص هي التي تحقق هذا التواصل وما لم تتميز بالترتيب والتسلسل، فإن التواصل هنا يبقى أمراً مفقوداً.

إنّ عرض الأحداث مرتبة في النصوص من أهم الأشياء التي تضمن للنص استمراريته، وعليه تحمل القارئ أو المستمع إلى مواصلة قراءته أو الاستماع إليه إلى

¹ عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996، ص22.

النهاية، فالمنتج ينطلق من فكرة إثارة الجماهير والتأثير فيها، هذا التأثير لن يحصل إلا إذا راعى شرط الترتيب والتنسيق في الأحداث. على أن مبدأ الترتيب في الوقائع والأحداث كثيرا ما تختص به النصوص السردية كالقصة والرواية إذ تعتمد هذه الفنون الأدبية على مبدأ تنظيم هذه الأحداث وفق حدوثها في الزمن، غير أن هذا المبدأ لا يمكن أن يكون قانونا صارما يستحيل معه تغيير الترتيب إذ تُمنح للمؤلف أو المنتج حرية التغيير، ولكن بذكر وسائل تعمل على انسجام النص الذي لا يجد فيه المتلقي غموضا أو صعوبة في التواصل معه بالرغم من إحداث التغيير في الترتيب، كأن نقول مثلا: أخذت آمنة تفكر في أخيها بعد أن أطفأت المصباح وجلست في فراشها.

4.2. التطابق الذاتي:

يخلق التطابق بين الألفاظ والضمائر المحالة عليها نوعا من الانسجام، مما يجعل المتلقي لا يشعر بخلل ويستطيع من خلال هذا التطابق أن يربط بين القضايا في النص. يقول الشاعر صلاح عبد الصبور في قصيدة بعنوان "الشهيد"

"يا عجبًا، كلّ مساءٍ موعدي مع المُصَرِّجِ الشَّهيدِ

كَأَنَّ مِنْدِيلَ الشَّفَقِ

دَمُهُ

كَأَنَّ مَدْرَجَ الْهَلَالِ كَفُّهُ وَمَعْصَمُهُ

كَأَنَّ ظُلْمَةَ الْمَسَاءِ مَعْطَفُهُ

وبذرة السنا أزرارُ سترته

كأنه مسافرٌ على جوادِ اللَّيلِ مشرقاً ومغرباً

كلّ مساءٍ بلا ملال

يَهيجُ في قلبي اللِّياحَ والشَّجى

لأنَّ بينَ مُقلتيهِ جُرحاً ما يزالُ

وحين يُوغِلُ المساءُ، أهتِفُ اسمه الحبيبُ

أدعوه أن يخف لي من أُنْفَقهِ الرَّحيب¹

إنَّ التطابق بين "الشهيد" وبين الضمير المتصل "الهاء" في الألفاظ التالية . كفه . معصمه معطفه . سترته . كأنه . مقلتيه . أدعوه... واضح، وهذا النوع من التطابق يخلق هذا التعالق بين الاسم وبين الضمير المحيل إليه.

5.2 مبدأ الإجمال والتفصيل:

يقوم هذا المبدأ على الترابط الفكري الذي تحققه البنية العميقة للنص إذ يعمل على الربط بين الأفكار عن طريق التدرج وكل فكرة سابقة تمهد للانتقال إلى فكرة أخرى، لتُشكِّل هذه الأفكار في الأخير معنى دلاليا متماسكا، ويظهر هذا المبدأ جليا في النص التالي لابن خلدون: "الإنسان مدني بالطبع، أي لابد له من الاجتماع الذي هو المدنية في اصطلاحهم وهو معنى العمران وبيانه أن الله سبحانه خلق الإنسان وركبه على صورة لا يصح حياتها وبقاؤها إلا بالغذاء، وهده إلى التماسه بفطرته وبما ركب فيه من القدرة على

¹ عبد الصبور صلاح: ديوان شعر، دار العودة، ط1، بيروت، 1972، ص98.

تحصيله. إلا أن قدرة الواحد من البشر قاصرة عن تحصيل حاجته من ذلك الغذاء غير موفية له بمادة حياته منه، ولو فرضنا منه أقل ما يمكن فرضه وهو قوت يوم من الحنطة مثلا. فلا يحصل إلا بعلاج كثير من الطحن والعجن والطبخ وكل واحد من هذه الأعمال الثلاثة يحتاج إلى مواعين وآلات لا تتم إلا بصناعات متعددة من حداد ونجار وفاخوري. هب أنه يأكله حبا من غير علاج فهو أيضا يحتاج في تحصيله حبا إلى أعمال أخرى أكثر من هذه: من الزراعة والحصاد والدرس الذي يخرج من غلاف السنبل ويحتاج كل واحد من هذه إلى آلات متعددة وصنائع كثيرة أكثر من الأولى بكثير".¹

ليس من الصعب أن يحكم متلقي هذا النص بالانسجام عليه إذ يتضح أن ابن خلدون يتدرج في طرح أفكاره، ويذهب أولا في تعريف المدنية، ثم يفصل في هذا التعريف تفصيلا دقيقا يكثر فيه من التمثيل ليصل إلى استخلاص النتيجة في قوله: "فإذن هذا الاجتماع ضروري للنوع الإنساني وإلا لم يكمل وجودهم وما أراد الله من اعتمار العالم بهم واستخلافه إياهم، وهذا هو معنى العمران الذي جعلناه موضوعا لهذا العلم".²

6.2 . مبدأ التشابه:

يتّم ذلك عبر خبرات المتلقي التي تعتمد أساسا على مواجهة خطابات تنتمي إلى أصناف متنوعة مما يؤهله إلى "اكتشاف الثوابت والمتغيرات. وعلى هذا النحو يمكنه

¹ ابن خلدون: المقدمة، ص34.

² المرجع نفسه، ص35.

الوصول إلى تحديد الخصائص النوعية لخطاب معين".¹ إنّ الوصول إلى تحديد هذه الخصائص النوعية لن تتأتى إلا عن طريق مجموعة من التجارب التي يتم مراكمتها وتخزينها، ذلك أن النصوص تتشابه فيما بينها، ولكن هذا التشابه هو بنسب متفاوتة ويضطر المتلقي إلى استحضار هذه التجارب ليصل إلى المعنى الذي يجسده النص. إنّ هذه الخبرات التي يشكلها المتلقي عبر مراسه الطويل في مواجهة النصوص، تسمح له بتوقع الأحداث التالية، كما تقود إلى ربط العلاقة ما بين النصوص المتشابهة، وبالتالي يسهل على المتلقي فهم وتأويل هذه النصوص. وتجربة المتلقي السابقة مع خطابات من ذلك النوع وتشابهها المفترض مع خطابات أخرى من ضربها تجعله قادرا على تأويلها كخطابات منسجمة.

يمكن القول إذن، إنّ مبدأ التشابه يتم عبر تشابه النص مع نصوص أخرى في القضية التي يقاربها، ممّا يحمل على ضرورة أن يكون المتلقي على اطلاع واسع لنصوص متنوعة. إن المتلقي الذي يستقبل قصيدة للشعر المعاصر مثلا، يفترض أن يكون على اطلاع ببعض قصائد هذا النوع من الشعر، ليسهل عليه معرفة قضاياها وظواهره الفنية والمعنوية، وبالتالي يمكّنه ذلك من سهولة الربط بين النص المطلوب للتحليل وبقية النصوص الشعرية الأخرى.

¹ خطابي محمد: لسانيات النص، ص58.

7.2 . مبدأ التأويل المحلي:

بدأ فن الفهم والتأويل كعلم مستقل على يد "فريدريك شلايرماخر" تحت إسم: الهرمنوطيقيا، وهو مصطلح مشتق من لفظ يوناني قديم له علاقة بتفسير النصوص، ويتضمن المصطلح إشارة لها دلالة خاصة، وهي "الإشارة المتعلقة بتعليم اللغة والتفسير والتفسير وفك الرموز والانتقال من الظاهر لمعرفة الباطن بلا حدود"¹، أي القدرة على فتح باب التأويل بلا انقطاع. يعود الفضل إذن إلى هذا الأخير عندما حاول أن يلجّ إلى داخل النصوص، على أنّه في كل ذلك لم يفرق بين نصوص الكتاب المقدس والنصوص البشرية، وانتقلت عدوى معرفة باطن النصوص عند بعض النقاد والأدباء إلى الدرجة التي عبر فيها "رولان بارت" تعبيره الشهير بموت المؤلف، بحيث يُصبح هذا القارئ هو البطل الحقيقي والذي يبحث عن الثراء والخصوبة داخل هذا النسيج اللغوي المتماسك دلاليا. يرتبط هذا المبدأ إذن بمعرفة قرائن النص التي يؤول بعضها بعضا والتي تؤدي إلى معرفة موضوع النص والعلاقات التي تربط بين عناصره. "إنّ هذه المعرفة تؤدي إلى الفهم السليم والتأويل الصحيح وتُجنّب الفهم السقيم والتأويل الفاسد".² يبقى المتلقي في كل ذلك سيد الموقف. إنّ منهج التأويل لا يعتمد على النظرة السطحية للنص للتدليل على المعنى وإنما يأخذ إتجاهاً آخر ينحو صوب البحث عن تحليل العلاقات والبحث في القرائن التي تدعم انسجامها، وهذا بهدف الوصول إلى المعنى الباطني الذي لا يُصرّح به

¹ يحي محمد: منطق فهم النص، دراسة منطقية تعني ببحث آليات فهم النص الديني وقبلياته، مكتبة المصطفى الإلكترونية، ص12.

² مفتاح محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص13.

مباشرة. وما يساعد المتلقي في عملية التأويل للنصوص إيمانه على السياق الذي يفرض
تضييقاً للطاقة التأويلية لديه، كتحديد المكان في تأويل مؤشر مكاني مثل "هنا" في قول
"نزار قباني":

"لَنْ تجعلوا من شعبنا

شعبَ هُنودٍ حُمْرٍ

فنحنُ باقونَ هُنا ..

في هذه الأرض التي تلبس في مِعصمها

إسورةً من زهرٍ

فهذه بلادُنا"¹

لا ترتبط "هنا" في هذا المقطع بكل الأمكنة وإنما المراد بها "فلسطين" وهي المكان الذي
يشهد المعاناة والحصار والمأساة. إنَّ تحديد "هنا" تحديداً دقيقاً وبيان ما تدل عليه يسهل
على المتلقي تأويل هذا المقطع، فالواضح أنَّ هذه الأرض لها مالكوها الحقيقيون الذين
سيدافعون عنها حتى تعود إليهم.

8.2 . مبدأ التفسير:

ويقصد به الموضوع الرئيسي/ النواة الرئيسية الذي يتمحور حوله النص أي أنَّ
"كل نص هو مجموعة من القضايا التي تنتظم في النص في شكل بناء هرمي، قمته هي

¹ قباني نزار: الأعمال الشعرية السياسية الكاملة، ص168.

القضية الكبرى أو موضوع النص.¹ يعتمد المتلقي للوصول إلى هذه القضية الكبرى على عناصر مهمة يركز عليها منتج النص، والعنوان عادة يعتبر الأساس الأول في ذلك، إذ يقوم منتج النص بالاهتمام به ومنحه طاقة هائلة من المعاني التي يختزلها، كما أن الجملة الأولى في النص قد تختزل هي الأخرى الفكرة الرئيسية له فهي تحمل المعنى العام الذي تدور في فلكه كل المعاني الجزئية التي تكوّنه. يصبح العنوان والجملة الأولى مركز جذب قوية للمتلقي، ولتوضيح هذا المبدأ نأخذ المثال التالي:

يقول العقاد في عبقرى:

"لم أر عبقرى يفري فريه. كلمة قالها النبي عليه الصلاة والسلام في عمر رضي الله عنه، وهي كلمة لا يقولها إلا عظيم عظماء، خُلق لسياسة الأمم وقيادة الرجال... فمن علامات العظمة التي تحيي موات الأمم، أن تختص بقدرتين لا تعهدان في غيرها، أولها أن تبعث كوامن الحياة ودوافع العمل في الأمة بأسرها وفي رجالها الصالحين لخدمتها، والأخرى أن تتفد ببصيرتها إلى أعماق النفوس فتعرف بالبديهية والوحي الصادق فيم تكون عظمة العظيم، ولأي المواقف يصلح، وبأي الأعمال يضطلع...كلتا القدرتين كان لهما الخط الوافر في سيرة عمر بن الخطاب وقد كان عمر قوي النفس بالغا في القوة النفسية...ولكنّه على قوّته البالغة لم يكن من أصحاب الطمع والاقتحام، ولم يكن ممن يندفعون إلى الغلبة والتوسّع في الجاه والسلطان..."².

¹ شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص195.

² العقاد محمود عباس: عبقرية عمر، دار رحاب للنشر، الجزائر، ص20.

من السهل على المتلقي أن يدرك من خلال قراءته هذا النص، أن موضوعه العام هو شخصية "عمر بن الخطاب" وقد تمّ تغريض المتحدث عنه "عمر بن الخطاب" بالجملة الأولى وهي رأي النبي عليه الصلاة والسلام فيه، وبمجرد أن نتلقى قول النبي "لم أرَ عبقرياً يفري فريه"، نصل مباشرة إلى أنّ العقاد بنى نصّه على توضيح شخصية عمر التي مكّنته من التميّز والعبقرية. ويتضح كذلك أن تكرير "عمر" تكريرا مباشرا أو بالإضمار من الوسائل التي جعلتنا ندرك فكرة النص العامة.

9.2 مبدأ السياق:

يتشكل هذا المبدأ من علاقة النص بالقارئ مما يمكنه من تحديد ظروف إنتاج النص، زمانه ومكانه. إنّ منتج النص وهو يقوم بعملية الإنتاج إنما يقوم بذلك ضمن إطار زمني ومكاني، وظروف معينة تؤدي به إلى نسجه على هذا الشكل دون غيره والمتلقي في كل ذلك ينبغي أن يدرك هذه الأمور. إنّ المستهلك لهذه النصوص اللغوية لا يمكن أن يحدّد معناها إلاّ ضمن محيط اجتماعي كان سبباً رئيساً في ميلاده.

يمكن أن نخلص في الأخير إلى أنّ حيوية نص ما هي في مدى انسجامه وتحقيقه للترابط المعنوي، على اعتبار أن هذا النص "بناء لغوي وضعه منتج ما في صورة فن من فنون القول يعبر به عن واقع موقف يريد أن يشاركه آخرون في تجربته"¹، هذه المشاركة تعني التفاعل بين النص ومستقبله، وهي لن تتم إلا إذا وجد المتلقي فيه انسجاما يجعله يتواصل معه.

¹ سامي منير عامر: مدخل امين الخولي إلى الدراسات الجمالية، منشأة المعارف، الإسكندرية، ص55.

يتحتم على المتلقي وهو يواجه نصا ما أن يعتمد على معارفه السابقة التي تجمعت لديه من خلال ممارسته الطويلة، بحيث تمنح له هذه الممارسات المتكررة سهولة في الربط بين النصوص، ومن ثم فهمها والحكم على معانيها بالانسجام، كما أن معرفته بالسياق تصبح ذات أهمية بالغة إذا علمنا أن له دورا عظيما في تحديد المعنى.

إنّ عملية الربط بين القضايا مثلا والتي تعبر عنها الروابط التالية: الربط السببي والربط الزمني والمقارنة والتقابل الاستدراكي، كلها نشاطات ذهنية يقوم العقل فيها بإيجاد الترابط في المعاني من خلالها، وعليه تكون هذه الروابط ضمنية خفية أي لا تظهر على سطح النص، يصبح "الانسجام غير متعلق بمستوى التَّحْقُّق اللّساني، ولكنه يتعلق بالأحرى بتصور المتصورات التي تُنظَّم العالم النصي بوصفه متتالية تتقدم نحو نهاية"¹. وعلى هذا الأساس يضمن الانسجام التتابع والاندماج التدريجي للمعاني.

يمكن أن نوّكد في الأخير أنّ الأدوات التي تعمل على تلاحم النص وشد أجزائه في بنيته السطحية والعميقة لم يتمّ ذكرها كلها وسيبرز بعضها في الدراسة التطبيقية لفتاح علاق وهي محور البحث في الفصول الثلاثة التالية.

¹ بليث هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب،

1999، ص133.

الفصل الثاني

الاتّساق والانسجام في ديوان "آيات من كتاب السّهو"

- المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " الخطوة الأولى "
- المبحث الثاني: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " أسوار "

توطئة:

الشاعر فاتح علاق من الشعراء الذين عشقوا الشعر فأخلصوا لهذا العشق، وتقانوا في حبّه وتقديسه حتى أصبح الشعر عنده هو الحياة لأنّه نبضها، وعلاقته بالشعر هي علاقة المحب الذي يموت كلّفا وشغفا في هوى المحبوب، فلا يجد مفراً منه، وكلّما حاول ذلك وجد نفسه هارباً إليه من دون وعي.

والشاعر وهو يكرّس حياته في خدمة المحبوب أي الشعر ويقدم نفسه قرباناً له، فإنّه على يقين تام بالتأثير الذي يتركه فينا وبالسحر الذي يمارسه علينا، لأنّه لا ريب ذو سلطة ونفوذ، وهو بلا منازع صاحب الجلالة والقدسية. وتأتي قداسته عند الشاعر فاتح علاق من خلال نشدانه الحقيقة ونزوعه إلى الإصلاح داخل المجتمع الإنساني، وزرع القيم الفاضلة في النفس البشرية حتى تسمو وترتقي إلى العلا. إنّ الشعر عنده رسالة نحو التدبّر ودعوة إلى الحق. وعصارة التجربة الشعرية عند فاتح علاق جسّدتها دواوينه الأربعة على التوالي "آيات من كتاب السهو"، "والجرح والكلمات"، والكتابة على الشجر"، لينتهي إلى "ما في الجبة غير البحر"، وهو آخر ديوان صدر للشاعر نشر سنة 2017.

إنّ الشاعر في دواوينه لا يفتأ يذكر في كلّ مقدمة من مقدماتها بماهية الشعر، وقيمة الكتابة الشعرية في كسر حواجز الصمت والبوح بالمعقول واللامعقول. إنّهُ عالم قائم بذاته، وهو كشف للمجهول والغامض ورسم للعالم بكل تناقضاته وتموجاته التي تغضب حيناً وتهّدأ حيناً آخر. ورسم العالم بالطريقة التي يريدها فاتح علاق، لا شك، تحتاج إلى ريشة

ليست ككلّ الريشات، والولوج إليه يحتاج أيضا إلى مفتاح ليس ككل المفاتيح، إنه "مفتاح للدخول إلى المتّسع الفسيح واللّانهائي، وهو مفتاح سحري له مداخله الخاصة فينا وفيما حولنا".¹ والشّاعر في كلّ مقدّماته وهو يحاول أن يمسك بأجنحة الشعر ليعرف حقيقته، إذ به يطير بعيدا ويستعصي عليه ذلك لأنّه "أمام مخلوق عجيب عبثا تحاول معرفة أسرارهِ".² إنّ الشّعر كما يراه فاتح علاق هو "ذلك الحاضر الغائب نحسّه ولا نعيه، نعيشه ولا نستطيع الكلام عنه لأنّ الخوض فيه خوض في الروح".³ والحديث عن الرّوح في شعر فاتح علاق يجزّنا من حيث ندري أو لا ندري إلى الحديث عن نزعه الصّوفية التي تعبق بها قصائده، تلك النّزعة التي تكاد تكون السّمة الغالبة في كلّ دواوينه الشعرية، فالشاعر يجد في مذهب الصّوفيين ما ينسجم مع فلسفته في الحياة، تلك الفلسفة التي تمجّد التأمّل والتّدبر في كلّ شيء للوصول إلى الحقيقة التي ترفض الرّيف والباطل. وهو في كل ذلك يرى أنّ السّعادة الحقيقية للإنسان تكمن في بناء الروح وليس في بناء الجسد، لأنّ هذا الأخير مآله إلى الزوال والفناء.

وتظهر في كثير من قصائد الشاعر نزعه التّأثريّة بالصّوفيين والرومانسيين، لأنهم يلتقون جميعا في رغبتهم "وتطلّعهم للمطلق والأبدي في شفافيته وروحانيّته".⁴ والكشف عن هذا العالم الشعري وطريقة بنائه داخل النسيج اللّغوي عند فاتح علاق تقودنا حتما إلى

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السهو: اتحاد الكتاب الجزائريين، الجزائر، 2000، ص05.

² المصدر نفسه، ص09

³ المصدر نفسه، ص11.

⁴ ابن هاشم خنّانة: الشعر الصوفي، بين الرّؤية الفنية، والسياق العرفاني، كتاب - ناشرون، بيروت، ط1، 2017، ص05.

التحليل والتتقيب في كل دواوينه، والبداية طبعا تفرضها السيرورة الكرونولوجية أي الوقوف بالتحليل من منظور لسانيات النص لأول ديوان للشاعر وهو "آيات من كتاب السهو".

1. بين يدي الديوان:

أول ديوان كما سبق ذكره موسوم بـ "آيات من كتاب السهو"، وهو أولى تجارب الشاعر الشعرية، ضمّ خمسا وثلاثين قصيدة هي من الشعر الحر الذي يركز على نظام السطر وعلى التنويع في القافية، عدا ثلاث قصائد جاءت خلافا لذلك، متبّعة نظام الشعر القديم المبني على الشطرين ووحدة القافية، وهما "بطاقة اللون الأسود" التي نظمها صيف 1978، "أغنية الألم" المنظومة في جانفي 1979، وقصيدة "إيمان" نظمها في ديسمبر 1980. ويبدو أنّ الشاعر عدل عن نظم القصائد العمودية فيما بعد ذلك، ليتّجه إلى شعر التفعيلة، ولعلّ عدوله عن ذلك هو عدول عن القيود التي يفرضها ذلك الشعر.

ولأنّ الشعر في أبسط تعريفاته هو إبحار في الذات الإنسانية وغوص داخل أعماقها وترجمة بطريقة أو بأخرى للواقع، فإنّ هذا الديوان الذي بين أيدينا كانت ولادته في مرحلة عصيبة عاشتها الجزائر في التسعينيات، وهي الفترة التي امتدّت عبر عقد من الزمن ويسمّيها الكثيرون بالعشريّة السوداء إذ عانى الجزائريون آنذاك ما يربو على عشر سنوات من التّقتيل والرّعب، وهي بكل صدق سنوات الدّم والدمار التي مازالت أحداثها المأساوية محفورة في ذهن كل جزائري عاش تلك الحقبة الأليمة، إنها مكتوبة بأحرف من دم كان التاريخ شاهدا عليها.

ومن السهل على كل قارئ لقصائد هذا الديوان أن يلتبس-بعد ذلك- تبريرا لمسحة الحزن واليأس والشجن التي اصطبغت بها، فلم تعد تفوح منها سوى رائحة الدم والقتل ولا يكاد يُسمع منها إلا العويل والنواح ولا يقرأ منها إلا الأخبار التي تبعث على الألم، لأنّ الموت كان العنوان البارز الذي يتكرّر كل يوم. وقبل الولوج في تحليل بعض القائد الشعرية، حريّ بنا أن نبدأ بعنوان الديوان نفسه لأنّه المفتاح السحري الذي يمكن أن نفتح به عالم الإبداع الشعري، فندخل إلى مداخله ونكشف أسرارهِ ونسبر أغواره.

. 1.1 الشّاعر والعنونة:

العنوان عتبة مهمة تضيء للقارئ سلفا اكتشاف بعض الدلالات أو الاقتراب منها وتضعه في السياق العام للنص الشعري، وهو مدخل ذو أهمية بالغة في صنع التنبؤ بالمضمون العام، إنّه "عبارة عن علامات سيميوطيقية تتجاوز كونها مجرد عنوان إلى كونها حاملة الدلالة الكلية للمتن، واختصارا للمضمون، وتعبيرا عن وجهة نظر، وتوجيها لفكر أو رأي أو موقف".¹ إنّ تحليل عنوان الديوان يعني الوصول إلى مقاربة نصيّة هدفها "استنطاق بناء العميقة وتأويلها".² والعنوان هاهنا يمكن أن نصفه ضمن العتبة المركبة التي تألفت من عنصرين وأكثر في علاقة إسنادية ضمّت ثنائية المبتدأ والخبر، معتبرين آيات من قبيل مسوّغات الابتداء بالنكرة، فالعملية تتشكّل من آيات التي وردت نكرة لتدل على اللاتعيين واللاتحديد، وهي الوحدة اللغوية التي تمّ التصريح بها، وهي كما نرى على قدر كبير من

¹ نوازي سعودي أبوزيد: ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012، ص101

² المرجع نفسه، ص101.

الأهمية نظرا لما تقدّمه من علامات يستطيع المحلّل القارئ أن يهتدي بها في فهم قصائد الديوان. وقد ارتأى الشاعر في هذه العتبة أن يقصي عمدا الخبر الذي يمكن أن نقدّه كآلاتي، آيات مأخوذة تأكيدا في ذلك على العنصر المذكور، حتى يأتي تركيز المتلقي منصبا عليه كعلامة لها وزنها في كل الديوان.

وتصرّح الشاعر بلفظ "آيات" واتّخاذه عنوانا مركزيا تقول إليه كل القصائد، إعلان واضح منه منذ البداية عن موقفه إزاء الشعر ودوره في الكشف عن الحقيقة والدعوة إليها. على أنّ اللفظة في ارتباطها بالسّهو تتخذ طابعا غامضا خاصّة عندما تظهر علاقة التنافر بين الآية والسّهو، ولعلّ السائل يقف حائرا في إمكانية التقاء الآية بالسّهو.

الآيات ومفردها آية من المفردات التي تتخذ معنىً دينيا في موروثنا العقدي المخترن في ذاكرتنا الجمعية من خلال الاستعمال المتداول لها في التعبير السائد التالي آيات من كتاب الله. والآية كما وردت في لسان العرب لابن منظور معناها: "العلامة، قال أبو بكر سُميت الآية من القرآن لأنّها علامة لانقطاع كلام من كلام. ويقال آيات الله عجائبه، وقال ابن حمزة "الآية من القرآن كأنّها العلامة التي يُفضي منها إلى غيرها كأعلام الطريق المنصوبة للهداية، والآية العبرة كما قال تعالى: لقد كان في يوسف وإخوته آيات "أي أمور وعبر مختلفة".¹ إنّ العلاقة بين الآية والسّهو هي علاقة تبدو للوهلة الأولى صادمة، وخاصة عندما تتشّير تناقضا واضحا من حيث أنّ الآية في معناها تتركز على الفطنة والتدبّر والتوضيح، بعيدا عن السّهو والغفلة وغياب العقل. وقد جاء في لسان العرب أنّ "سها: السّهو

¹ ابن المنظور: لسان العرب، مادة أيا، المجلد الأول، باب الهمزة، ج3، ص185.

والسّهوة: نسيان الشيء والغفلة عنه وذهاب القلب عنه إلى غيره، والسّهو في الشيء تركه عن غير علم، والسّهو عنه تركه مع العلم".¹

بيد أنّ ارتباطاً لهذه الوحدات بهذا الشكل لم يكن اعتباطياً ولا عبثاً، مما يحملنا على البحث في العلاقة بين الآيات والسّهو، وهذا ما يحيلنا بالضرورة إلى العودة بالذاكرة إلى السياق العام الذي احتضن ميلاد هذا الديوان، وهي فترة العشرية السوداء التي عاشتها الجزائر، حين كان الحديث عمّا يجري انتحاراً، والخوض والحديث في الأوضاع السياسية والأمنية آنذاك هو خوض في المحرّمات، لذلك آثر الشاعر أن يتّخذ من حالة السهو، التي لا يؤخذ بحديث السّاهي فيها على محمل الجد، ملاذاً للتعبير عن الواقع كما تراءى للشاعر. حالة الشاعر إذن شبيهة في سهوه بحال المريض الذي أصابته الحمى حتى الهذيان، فهل يؤخذ المريض بهذيانه؟ على أنّ هذيان الشاعر لمن يقرأ الديوان، على بصيرة، يدرك أنّه الحق الذي يُراد له أن يظهر.

إنّ الحقيقة هي التي تختفي وراء هذا الديوان، وعليه وإن كانت الآيات دالة على وجود الله وتبينا لعظمته، فإنّ الشعر في كل زمان ومكان يظل قبسة من نور الله يهدي الإنسان إلى الحق والحقيقة، من خلال الارتقاء به. إنّ الشعر وعلى هذا الأساس "جوهر يشعّ في النفوس".² آيات من كتاب السّهو إذن هي بعض الحقائق التي أرادها فاتح علاق، وليست كلّها، وهو المعنى الذي عبّر عنه حرف الجر "من" الذي يفيد التبعية. لقد حاول

¹ ابن المنظور: لسان العرب، مادة سها، المجلد الثالث، باب السين، ج 24، ص 2137.

² علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 11.

الشاعر من خلال هذه الحقائق أن يعكس جزءاً من الواقع، ولئن كان هذا التعبير سهواً في ظاهره إلا أن الحقيقة تختفي في باطنه.

والعتبة -كما نرى- قائمة على ثنائية الإضافة والبؤرة هي المضاف إليه وهي هنا لفظة "السَّهْو" بحيث لا تتحدّد طبيعة الاسم الأول "كتاب" إلا من خلال ما تتمّ إضافته إليه، وعليه نجد أن فاتح علاق لم يجد من وسيلة للبوح بكل ما يختلج في فؤاده سوى حالة الغفلة والسَّهْو، وهي اللحظات التي أتاحت للشاعر أن يهرب من واقع مرير ليشر شعور النشوان الذي لا يجد قيّداً يقيّده في زمن ضاقت فيه النفس بالحواجز والأسوار. قال نزار قباني في هذا السياق:

وكيف نكتب؟ والأقفال في فمنا

وكلُّ ثانية يأتيناك سَفَّاحُ.¹

والجدير بالذكر هنا أن نشير إلى أن الشاعر وهو يرصد الواقع الأليم الذي عاشه الجزائري، لم يكن قبل ذلك بمنأى عن الواقع الخارجي إذ حاول أن يخرج من الحدود الجغرافية ليعيش مع أبناء الأمة العربية آلامها، فالشعر لا يعترف بالجنسيات ولا بالحدود. ومذهب الشاعر في الحياة وفلسفته في الشعر جسدتها "الخطوة الأولى" التي استهل بها ديوانه، وهي القصيدة التي محت حدود الفردية لترسم معالم الضمير الجمعي الذي يتخذ من هموم الأمة العربية همّه الأول والأخير.

¹ قباني نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج6، ط2، 1999، ص444.

المبحث الأول:

التحليل النصي للقصيدة الشعرية "الخطوة الأولى"

التحليل النصي للقصيدة "الخطوة الأولى":

1. قصيدة "الخطوة الأولى" ودلالة العنوان:

يطالعنا ديوان الشاعر " آيات من كتاب السهو " بأول قصيدة عنوانها بـ "الخطوة الأولى" التي نظمها سنة 1985، والعنوان كما يشي جاء ليؤكد حالة من السكون والجمود وهي الحالة التي أقدم الشاعر على رفضها ورفض الرّضوخ لها لأنها تبقى من دون حراك، فيأتي القرار مصيرياً ويأتي العنوان ليعزّز فكرة التحرّر والانعتاق وليؤكد على إرادة الشاعر في التّغيير الذي يتجسد في "الخطوة الأولى" التي عبرت بكل وضوح عن الإصرار والتمرد على ما هو سائد، والصفة هنا "الأولى" لم ترد إلّا لتدعم أنّ هذا القرار لا بدّ منه وإن أخذ في تحقيقه زمنا غير معلوم واللاتعيين في الزمن هو ما عكسه مصدر الفعل "خطا" وهو الخطوة. قصيدة "الخطوة الأولى" هي ثنائية شبيهة بعلاقة الإسناد التي تقوم على وجود مخبر عنه وخبر لا من منظور نحوي خالص، ولكن من زاوية نظر تواصلية إخبارية، إذ يتأكد ورود الخطوة معرفة لتدلّ على أنّه لا بديل عن هذه الخطوة ولا مناص منها، وعليه فهي البؤرة أو مركز القوة في البناء الشعري كلّ الذي يستهلّه الشاعر في أوّل سطر في القصيدة متجليا في شكل سؤال: من أين أبدا خطوتي الأولى؟ لينتهي إلى السؤال نفسه في آخر القصيدة. والشاعر وإن اتّخذ من السؤال معبرا يجسد من خلاله حيرته، فهو يرى أن الخطوة الأولى وإن لم تُعرف بدايتها هي حتمية تفرضها جدلية التشئت والتمزق التي تعيشها المجتمعات العربية.

القصيدة التي بين أيدينا إذن هي نموذج للقصيدة العربية الحديثة التي تحاكي الواقع العربي بكل تناقضاته، ولكي يعبر الشاعر عن هذه التناقضات بكل صدق كان لابد له من بناء النسيج الشعري بناءً محكمًا ينبض بالحياة، وفي الوقت ذاته بناءً يمزج الشاعر فيه عبر اللّغة الشاعرة بين الحقيقة والخيال ليرسم صورة كاملة بكل جزئياتها. والشاعر وتحقيقاً لهذه الرؤية في الإبداع لا يتوانى في توظيف كل الوسائل التي تجعل من القصيدة الشعرية بناءً ينمو ويتطور في سبيل الوصول إلى الغاية المنشودة منها إذ لم تعد "القصيدة عملاً إضافياً للإنسان يزجي به أوقات فراغه أو يمارس فيه هوايةً، وإنما صارت القصيدة تشكيلاً جديداً للوجود الإنساني، أو لنقل بإيجاز إنّها صارت بنية درامية"¹.

وتتأيد هذه الحقيقة أكثر، عند ما نصل إلى تحليل البنية الشعرية لـ "الخطوة الأولى" تحليلًا يكشف عن الأدوات والروابط اللغوية وغير اللغوية التي ساهمت في بناء كلفة النص من منظور لسانيات النص، حتى يستطيع المتلقي أن يستوعب ما قيل وما لم يقل فيه.

2. الروابط الشكلية ودورها في اتساق قصيدة "الخطوة الأولى":

القصيدة، كما نرى، مكونة من ثلاثة مقاطع تتشكل لتكون في مجملها بناءً متلاحماً من خلال اعتماد الشاعر جملةً من الروابط التي تقوم على تجسيد مفهوم الترابط الرصفي ومن أشكاله:

¹ اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972، ص282.

1.2. حروف العطف :

إنَّ الرِّبْطَ بالواو بين أسطر القصيدة يمتدّ ليأخذ حيِّزًا واسعًا من الاستعمال من خلال وروده بكثرة، فهو الحرف الذي هيمن على عملية الرِّبْط في أغلب الأحيان عبر النّص كلّهُ، وأمثله قول الشاعر:

من أين أبدأ خطوتي الأولى؟

وهذا الجسم أجزاءً مبعثرةً على الدَّرب

رأسي على حدِّ الصُّخور تكسّرت قربي

وعيني فارقت قلبي

ويدي تقتش عن يدي

والرَّجل تحت السُّور أنقاض

(...)

السَّاعد المفتول من غَضبي

يخاصر أرزة في الأفق

أناديه فينكرني

وأطلبه فلا يأتي ليسندني

وقلبي حطَّ طائره على زيتونة في العُمق

(...)

وأطلبه فيقصيني عن المدن

والرأس نائمةً على حجر

(...)

أناديها فتتشرني على الأيام والذكرى

وتتفيني إلى جُرر بلا طعم ولا لون.¹

لقد وقع استخدام العطف بالواو سبع عشرة مرّة، وهي نسبة كبيرة إذا ما قورنت بالفاء وهذا الورد إقتضاه تعداد الأجزاء المبعثرة التي تعيش الفوضى والتشتت، فجمعت بين أسماء من مثل: الجسم، رأسي، عيني، يدي، الرجل، القلب... وغيرها، كما ربطت أيضًا بين أفعال متنوعة نحو: أطلبه، أناديه، تتفيني، أعلن، أصحابه.

إنّ الواو هنا وعلاوةً على دورها في التحام أجزاء "الخطوة الأولى" هي عنصرٌ ساهم في التنويع بين الأسماء والأفعال، فكلمًا ظهرت الواو في سطر شعري من القصيدة إلّا وظهر معها عنصرٌ جديدٌ يحمل دلالةً جديدةً، كلّ ذلك ليؤكد على حجم المعاناة والتمزق الذي يعيشه جسده من انفصال أعضائه، ومن ثمة التعبير عن انفصال الأمة العربية على الرغم من وجود الكثير من المقومات التي تجمعها. إنّ الواو هاهنا عنصرٌ استطاع الشاعر من خلال توظيفه أن يفرض نوعاً من التعدّد في الدّوات رغم أنها تنتمي كلّها إلى ذاتٍ واحدة. على أنّه لا بدّ من التذكير هنا، أنّ الواو في كثير من الأسطر قد تمّ حذفها تقادياً للتكرير، ولكن مع ذلك يمكن للمتلقي أن يجد المواقع التي حذفت منها من خلال توظيفه للسياق

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13، 14.

اللَّغوي، ومع أنّ الحذف كما نرى، تم في أسطر عديدة إلاّ أنّ ذلك لم يُفقد القصيدة الشعرية تماسكها وترباطها وهذا ما نراه في قول الشاعر:

لا بيت بعد الآن يجمعني

لا كوخ من قصبٍ

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي

السّاعد المفتول من غَضبي¹.

والتقدير يكون كالآتي: ولا كوخ، ولا درب، ولا جسر، والسّاعد.

ومن حروف العطف التي وُظِّفت أيضاً حرف الفاء وهو حرفٌ يقوم على الجَمع بين جملة تمّ ذكرها سابقاً وأخرى لاحقة عليها كالواو. غير أنّ هناك "معنى آخر يتعين به نوع العلاقة بين الجُملة والأخرى حيث تربط وتعبّر عن علاقة منطقية بين العنصرين المربوطين".² ولا شكّ أنّ الفاء في "الخطوة الأولى" جاءت لتدلّ على الرّبط من جهة وعلى الترتيب من غير تراخٍ من جهةٍ أخرى أي لا يحصل الفعل في الجملة اللاحقة إلاّ بعد ورود فعل في الجملة السابقة، ومثال ذلك نجده في قول فاتح علاّق:

السّاعد المفتول من غَضبي

يخاصر أرزةً في الأفقِ

¹المصدر السابق، ص 13، 14.

²الزناد الأزهر: نسيج النص، ص 37.

أُناديه فينكرني

وأطلبه فلا يأتي ليسندني

(...)

وأطلبه فيقصيني عن المدن

والرأس نائمة على حجر

(...)

أُناديها فتتثني على الأيام والذكرى

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه وأصعبه إلى نفسي

فتبصر وجهها فيه

وأعلن يومها عرسي.¹

لقد استعان الشاعر بالفاء في مواضع الرّبط بين الجمل وإنشاء التماسك بينها وليلدّ بها على إيراد الجواب الذي يتحقق في كلّ مرة بعيدا عن الرّغبة الحقيقية التي يسعى إليها، فالنداء والطلب لا يجد صدّى إلّا في الإنكار والإقصاء والتشتت وهو ما عبّرت عنه الأفعال: أُنَادِيهِ، الجواب: فينكرني، وأطلبه/ فلا يأتي، أطلبه/ فيقصيني، أُنَادِيهِ/ فتتثني. إنّ الفاء لعبت دورا هاما في بيان أنّ الأجوبة التي تأتي تبعا لأفعال وردت في الخطوة الأولى إنّما هي أجوبة لا تحتل التراخي وهي سريعة التحقيق والحدوث، ولكن في الاتجاه الذي لا يريده

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 14-15.

الشاعر، وكأنما الواقع السلبي هو الذي يفرض نفسه إلى إرادته فتغدو بذلك ضعيفة في مجابهة هذا الواقع المتردي الذي يصعب تغييره.

2.2 . الترابط النصي من خلال حروف الجر:

يتركز عمل الشاعر أساساً في قدرته على التنويع في توظيف كل الوسائل النحوية مهما اختلفت من أجل بناء نصّه بناءً محكماً وهو في ذلك يستفيد من كل الوسائل التي تُتيحها اللغة للوصول إلى هدفه المنشود. ولعلّ ورود حروف الجر مع أسمائها دليل واضح على ذلك، إذ تُعدّ من المكونات السطحية التي تقوم بدور الربط، كما تقدّم حروف الجر مع أسمائها إمكانية الامتداد الخطي لتصبح الجُمْل أجزاءً متلاحمة تجتمع كلّها لتشكّل النصّ وبالتالي تتحدّد قيمته في بنيته السطحية من خلال السيرورة التي تحقّقها تتابعات الجمل التي تظهر ذات سلسلة متوالية صارمة وكاملة.

إنّ البحث في الأدوات التي تربط بين الجُمْل والمفردات لم يقتصر على حروف العطف وحدها، فنجد أنّ " ابن الأثير " ومن بعده " العلوي " قد مدّا هذا المبحث إلى الحروف الجارّة باعتبار قدرتها - هي الأخرى - على وصل الكلام، وأنّ لها معاني تخرج بها عن عملها النحوي إذ لا يكتمل معناها إلا بوجود التركيب المتكامل، فلا فائدة من حروف الجر إلاّ بوجود المجرور¹. وقد وردت في قول الشاعر فاتح علاق:

من أين أبدأ خطوتي الأولى

¹ عبد المطلب محمّد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، القاهرة، ط1، 1994، ص 284.

وهذا الجسم أجزاءً مبعثرةً على الدّرب؟

رأسي على حدّ الصّخور تكسرت قربي

(...)

ويدي تفتّش عن يدي

والرجل تحت السّور أنقاض

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

(...)

السّاعد المقتول من غَضبي

يخاصر أرزةً في الأفق

أناديه فينكرني

وأطلبه فلا يأتي ليسندني

وقلبي حطّ طائره على زيتونة في العمق

(...)

وأطلبه فيقصيني عن المدن

والرأس نائمة على حجر

على مرمى من البصر

(...)

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه وأصعبه إلى نفسي

فتبصر وجهها فيه

وأعلن يومها عرسي؟!¹

يشير النص، كما نرى، إلى تتابع جُملي متماسك في كل الأسطر الشعرية مردّه إلى
توظيف أحرف الجر ومجروراتها التي أدت وظيفة التعبيرات المستأنفة، فهي تسمح بالامتداد
من بداية القصيدة إلى نهايتها، مما يؤدي بالقارئ المتلقي إلى إدراك الاستمرارية في المعنى.
إنّ المعنى في كل النسيج اللغوي لا ينكشف إلّا حين نستأنف الكلام بحرف الجرّ الذي "لا
ينكشف معناه إلّا بعد وضعه في الجملة فيظهر المراد منه".² وتوظيف فاتح علاق لهذه
الصيغة التي تكررت سبعا وعشرين مرّة بمعدّل صيغة في كل سطر، يكشف أكثر عن معنى
التمزّق والانفصال الذي أصاب جسده، فكلّ أعضائه مقسّمة ومبعثرة على الدّرب، وتحت
السّور، وعلى الحجر، ظاهرة وخفيّة. إنّ التمزق قد رمى بكلّ أشلاء الجسد في كل مكانٍ ممّا
يستحيل البحث عنها، فكلّ جزءٍ بعيدٍ عن الآخر بُعداً لا يمكن معه الوصول إلى رتق هذا

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13-14-15.

² عبد المطلب محمّد، البلاغة والأسلوبية، ص 285.

المتفرق وجمعه. وكلّ الدّروب التي يمكن أن توصل إلى الجسد كهدف وحيد للشّاعر يريد أن ينتهي إليه، هي دروب مقفلة.

إنّ فاتح علاق يستعين في آخر أسطر المقطع الأخير من "الخطوة الأولى" بحرف الجر وهو اللّام الذي يوظفه كرابط مهم استطاع من خلاله أن يربط كل المقاطع إلى بعضها البعض كنتيجة يريد الوصول إليها وذلك حين يقول:

من أين أبد خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه وأصحبه إلى نفسي

فتبصر وجهها فيه

وأعلن يومها عرسي¹!؟

3.2. الإحالة شرط نحوي للتماسك النصي:

النّص بنية لغوية تواصلية قوامها الجُمل المتتالية "مرّتبة ترتيباً خطياً قائماً على علاقات تبعيّة بين مختلف أجزائه ومكوّناً لتنظيم منسجم متماسك يجعل منه كلاً متناسقاً"². وهذا الترابط في الأجزاء إنّما قوامه أداوت كثيرة بارزة فيه من أهمها الإحالة. والإحالة في "الخطوة الأولى" إنّما ترتكز على مجموعة الضمائر التي تحيل على عناصر لغوية داخل النّص ولا تخرج عنه، فهي "إحالة عنصر معجمي على مقطع من الملفوظ أو النّص يكون

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 15.

²هبيّل يسر: الإحالة بين اللّغة والخطاب، الدار التونسيّة للكتاب، تونس، ط1، 2017، ص 220.

سابقاً أو لاحقاً فيفسره أو يعوّضه " ¹. وعملية المسح في القصيدة الشعرية محل الدّراسة ترتكز على تكرير ضمير المتكلم وهي ذات الشاعرة التي تتحدث، فهو الصّوت الوحيد الذي يُسمع من خلال إسناد كل الأفعال من بداية النص إلى نهايته إلى المتكلم نفسه الذي لا يتغير وهذا التكرير لهذا الضمير سمح ببناء تماسك النص من خلال النمو الموضوعاتي له فقد أحالت كل الضمائر إلى ذات مركزية مهيمنة هي ذات الشاعر التي تعاني منذ التلّفظ بالسّطر الأول إلى السّطر الأخير معاناةً وحيرةً في إيجاد حدٍّ يجمع شتات جسده الممزّق. وقد أعلن الشاعر منذ البداية على قمة هذه الحيرة من خلال ورود السّؤال في السّطر الأوّل كقيمة بارزة في النص توحى بحجم تخبّطه في البحث عن البديل لحالة الانقسام التي يعرفها وتبرز هذه المعاناة أكثر حين يتّضح أنّ الشّاعر فقد سيطرته في الجمع بين كل الأعضاء فبدت كل أفعالها متجهة في اتجاهات شتى وفي ذلك يقول فاتح علاّق:

من أين أبدأ خطوتي الأولى

رأسي على حدّ الصّخور تكسرت قربي

ويدي تقتش عن يدي

(...)

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

(...)

لا درب يوصلني إلى جسدي

¹ هبيل يسر: الإحالة بين اللّغة والخطاب، ص 220.

لا جسر يعير بي

السَّاعد المفتول من غضبي

(...)

أناديه فينكرني

وقلبي حط طائرة على زيتونة في العمق

(...)

وأطلبه (أنا) فيقصيني عن المدن

(...)

أناديها (أنا) فتنثرنني على الأيام والذكرى

وتتفيني إلى جزر بلا طعم ولا لون

ندائي بُح من زمن

وهذا الصمت غَيَّبَنِي.¹

والشاعر وإن أتى على تنويع الصيغ التي ترد مرة في شكل ياء المتكلم، أو الضمير المستتر "أنا" إلا أنها أحالت كلّها عليه. ولأنّ الإحالة ترتكز على التعويض فقد اعتُبرت "مدخل الاقتصاد في نظام المعوّضات في اللّغة إذ تختصر هذه الوحدات الإحالة العناصر الإشارية وتجنّب مستعملها إعادتها وتكرارها".² إنّ الكثير من الضمائر البديلة التي تظهر في

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السَّهو، ص 13-14.

²الزناد الأزهر: نسيج النص، ص 121.

"الخطوة الأولى" تغني عن إعادة بعض الوحدات اللغوية إعادة صريحة، ممّا يجعل النسيج الشعري غاية في التماسك والترابط. أمّا تحقيق الاقتصاد اللغوي فيكون منجزاً فعلاً من خلال ضمان أقل تكلفة في إيراد الوحدات اللغوية مع ضمان الاستمرارية في المعنى كذلك. هذه الضمائر أو المُعوّضات وردت في قول الشاعر فاتح علاّق على سبيل التمثيل لا الحصر في الأسطر الشعرية التالية:

حوريس إني هاهنا أجزاء

الكتف تُتكر (الضمير هي العائد على الكتف) رأسها (ضمير يعود على الكتف)

والقلب يرفض (هو) صدره (هو)

الرّجل تتكر (هي) أختها (هي أن الرجل)

والكلّ يجهل (هو) سرّه (هو)

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه (عائد على الجسد) وأصحابه (هو اي الجسد) إلى نفسي.

فتصبرُ وجهها (عائد على نفسي) فيه.

وأعلي يومها عرسي.¹

إنّ هذه الضمائر -على تنوعها- استطاعت أن تُحكم بناء النص، فكان غاية في التماسك والاتساق. ومن العناصر الإشارية التي وظفها الشاعر العنصر اللغوي " ها هنا" الوارد في قول فاتح علاّق: حوريس إني هاهنا أجزاء، وهو يحيل مباشرة على المقام أو

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 15.

المكان الذي يرتبط ارتباطاً مباشراً بالذات المتكلمة أو "الأنا"، فتتأثر أجزاء الذات يعقبه حتماً وجود هذه الأجزاء في مكان وجود الشاعر، ممّا يعني أنّ هذا العنصر "هاهنا" ودلالته تتعلق أساساً بالمقام الإشاري الذي يفقد معناه حين لا يتعيّن ما تشير إليه، وبالتالي فحدوث التمزق وتبعثر الأجزاء وانعدام المسلك يرتبط بقريّة "هاهنا" حتى يُفهم الملفوظ ويُعطى له معنى. إنّ هذا العنصر من العناصر التي ينحصر دورها "في تعيين المرجع الذي تُشير إليه، وهي بذلك تضبط المقام الإشاري".¹

إنّ هذا العنصر الإشاري يُحيل مباشرة على المقام ويرتبط به ارتباطاً مباشراً من خلال دلالته على ملابسات التلفظ، وبالتالي "فهي تقابل العناصر الإحاليّة التي ترتبط بالسياق وما يتعلّق به من ملابسات".²

4.2 . التكرير (Réitération):

التكرير من الروابط المعجمية التي تحقق تماسك النص في بنيته السطحية، وقد عدّه الباحث "الزناد الأزهر" نوعاً من الإحالة التكرارية³ لأنّها تقوم على إعادة وحدات لغوية بعينها أو مرادفات لها، الهدف منها التأكيد على معنى والتركيز على استمراريته داخل النصوص وقد وردت في "الخطوة الأولى" متمثلة في إعادة صيغة الفعل "أنادي" و"أطلب"، وهذا حين يقول الشاعر في المقطع الثاني:

السّاعد المفتول من غضبي

¹الزناد الأزهر: نسيج النص، ص 116.

²المرجع السابق، ص 116.

³يُنظر المرجع نفسه، ص 119.

يخاصر أرزة في الأفق

أناديه فينكرني

وأطلبه فلا يأتي ليسندني

أناديه فينكرني

وأطلبه فيقصيني عن المدن

والرأس نائمة على حجر

أناديه فتتثني على الأيام والذكرى¹

إنّ هذه الأفعال التي تكررت زادت من اتساق النص، وهذا حين يريد الشاعر أن يعبر أكثر عن الوضع السائد الذي يريد أن يغيّره، فنراه يُلحّ إلحاحاً شديداً على فعل النداء والمطالبة عسى يجد صدى عند أعضاء جسده لتجتمع مرة أخرى. والشاعر وإن استخدم التكرير في نصّه فهو يدرك تماماً قيمته في صنع التماسك النصّي وجعل المتلقي وزهنه مشدوداً إلى البنية الكبرى أو تيمة النسيج اللغوي، لذلك نراه يعتمد في "الخطوة الأولى" إلى تكرير أسلوب استفهام في مطلع القصيدة وفي نهايتها:

من أين أبدأ خطوتي الأولى؟

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة على الدرب؟

(...)

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13-14.

لأجمعه وأصحبه إلى نفسي.¹

تمّ التّكرير هنا بإعادة جملة الاستفهام إعادة صريحة، وفي هذه الإعادة بنفس الصيغة دون تغيير ما يحمل على رسم حقيقة ذات الشاعر التي لا تعرف الهدوء ولا السكينة، فهي ذاتٌ تعيش صراعا داخليًا نظرا للانقسامات التي يعيشها جسمه، فالكل يرفض كل شيء، وكل عضو فيه يحاول أن يقصي الآخر. إنّ قضية الرّفص والعداء الحاصل بين هذه الأعضاء المنفصلة هي التي جعلت الشاعر يركز على سؤال مهم يحاول من خلاله أن يجد الجواب، وإن كان هذا الجواب في الأخير معلّقا لا يتحقق مادامت الأنانية هي التي تسيطر على أعضاء هذا الجسم ويبقى حلم الشاعر في النهاية مجرد حلم.

واستهلال الشاعر "الخطوة الأولى" بسؤال من أين أبدأ خطوتي الأولى والانتهاء عنده يكشف قَمّة المعاناة والشجن اللّذين يختزنهما بداخله، خاصة عندما لا تتّضح معالم الطريق. تكرير هذه الصيغة بالذات في القصيدة عن طريق الاستفهام توحى بأنّه القوة المركزية التي تدور في فلكها كلّ المعاني، وعليه فإنّ التكرير بهذه الصيغة بالذات علامة مهمة في تكوين النص وتماسكه فهو "الذي يكون مرة أخرى عاملا حاسما في إمكانات إيضاح تناسق النص".² ومن الوحدات التي أُعيد تكريرها في قصيدة "الخطوة الأولى"، لفظة القلب التي وردت في قول الشاعر:

وعيني فارقت قلبي

¹المصدر السابق، ص 13-15.

²هاينه من فولوفجانج وفيهفيجر ديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، تر/ فالح بن شبيب العجمي، ص 40.

وقلبي حطّ طائره على زيتونة في العمق

(...)

والقلب يرفض صدره.¹

تهدف الوحدة التي تتكرر إلى بناء دلالة موحّدة للنص من خلال إدراج القلب كعنصر مهم في التركيز على معنى "الخطوة الأولى"، فالأحزان التي تحتاح الشاعر إثر هذا الانقسام والتمزق يثير في القلب الأسى والشجن، وهذه المعاني هي السّمة البارزة في القصيدة الشعرية محل الدراسة.

كما يتّضح كذلك إعادة صياغة للوحدة اللغوية "الجسم" بمترادفات يستأنف من خلالها فاتح علاق حديثه عن القضية التي تشغله، مما يؤكّد في الأخير قيمة هذا العامل في ربط كل أسطر القصيدة بعضها إلى بعض، ممّا يسمح ببناء دلالة كلية وواضحة لها، وهذا حين يأتي على إيراد لفظة الجسم بمفردات تدل عليها. يقول الشاعر:

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة على الدرب

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا درب يوصلني إلى جسدي

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه وأصعبه إلى نفسي.²

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13-14-15.

²المصدر السابق، 13-14-15.

إنّ هذه الوحدات على اختلاف حروفها إلاّ أنها متكافئة في المعنى، وكل هذه التكريرات على تنوعها تساعد المتلقي على فهم النص. ويبدو أنّ هذا الهدف يُعدّ من المقاصد الخطيرة التي يرمي إليها منتجو النصوص وفتح علاق واحد من هؤلاء.

ومن الصيغ التي تتكرّر وتلفت الانتباه إليها، إعادة أسلوب النقي في المقطع الثاني متمثلا في "لا" النافية للجنس مع اسمها، وإن كان الاختلاف يظهر في تغير الاسم إلاّ أنّ الدلالة المتخفية وراء هذه الأسطر واحدة. يقول الشاعر:

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا كوخ من قصب

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي.¹

إنّ إعادة النقي أربع مرات له من الدلالة ما يؤكّد على أن فاتح علاق أراد أن يبرز الواقع بكل سلبياته، فلا شيء فيه إيجابي ولا سبيل يمكن أن يُعوّل عليه من أجل بناء هذا الجسم المتهدّم، فالخراب يعمّ كل شيء والفوضى هي السمة البارزة. وتبعا لذلك ترتسم لنا نفسية الشاعر المحبطة التي لم تعد تقدر على التوازن النفسي نظرا للواقع المرير والمتردي الذي تغرق في مستنقعه الدول العربية. وتتأزّم أكثر هذه النفسيّة عندما لا يجد بديلا أو مخرجا، فكل الأبواب موصده وكل الدروب مقفلة، والشاعر وحده يقف على حجم هذا الخراب والفوضى والدمار ويبقى تائها في عالم طغت عليه القيم السلبية التي أدّت إلى

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص13.

الانفصال والتمزق. إنّ هذه الصّيغ تشكّل في الواقع دلالة هامة تساهم في تكوين النّص، وبالتالي تقدم دعماً هاماً للرّوابط الأخرى حتى تتّضح كليته فتصبح هذه المتتاليات من المقطع السابق تسير ضمن التأكيد على الدّلالة الكلية للقصيدة الشعرية، وتبعاً لذلك يقود هذا التسلسل القولي إلى الاستمرارية في المعنى ذاته.

إنّ فاتح علاّق وهو يوظّف هذه التكريرات، فلأنّ الهدف هو التأكيد على معنى بذاته، ونظراً لأهميته البالغة في إضفاء التماسك النّصي فإن الشاعر يركز عليه كقوة داعمة وذلك "عن طريق امتداد عنصر ما من بداية النص حتى آخره، هذا العنصر قد يكون كلمة أو عبارة أو جملة أو فقرة، وهذا الامتداد يربط بين عناصر هذا النّص"¹. على أنّه لا بدّ من لفت الانتباه إلى أنّ هذه العناصر التي تتكرّر في "الخطوة الأولى"، يُشترط فيها لتحقيق بناء النّص وربطه أن تحتفظ بالمدلول نفسه، أي أنّها قادرة على أن "تحافظ على الإشارة إلى الكيان ذاته في عالم النّص (أو الخطاب). ومن ثمّ يبقى استقرار النّص راسخاً مصحوباً باستمرارية واضحة كل الوضوح".

5.2. الرّبط الزّمني في "الخطوة الأولى":

النّسيج اللغوي أو الملفوظ لا يخرج في إنتاجه عن وجود ثنائيتي الزمان والمكان، فكلّ الأحداث التي تتدرج ضمن نصوص تعود إلى أفعال تُعزى إليها فكرة التّنظيم والترتيب، على اعتبار أنّ هذه الأفعال علامات "ولا يمكن للعلامات اللّغوية أن ترد إلّا مترابطة نصّياً، ولذا

¹ إبراهيم الفقي صبحي: علم اللغة النّصي، بين النظرية والتطبيق، ج2، ص 22.

لا يمكن أيضا أن يكون لها معنى وموقفة إلاّ مترابطة".¹ والعنصر الزمّني واحد من العناصر الزّابطة التي تضمن تماسك النّص ودعامة توثّق الصّلة بين أجزائه، فالأفعال تؤدي دورا مهيّما في ترابط الأحداث والأفكار وإن تنوّعت. واختلاف هذه الأفعال في الأزمنة لا يمنع المحلّ بحال من اكتشاف وسائل قادرة على التّمييز "بين الماضي والحاضر والمستقبل، الاستمرارية في مقابل اللحظيّة، المقدم في مقابل التالي، التّام في مقابل غير التّام".²

وإذا أتينا إلى "الخطوة الأولى" أمكننا المسح من إيجاد زمنين هما الماضي والمضارع، والملاحظ أنّ الزمن الأخير هيمن على كلّ مقاطع النّسيج الشعري، أما الماضي فكان وروده قليلا جدّا. إنّ عملية إحصائية سريعة تكشف أنّ الشاعر وظّف الماضي خمس مرّات، بينما المضارع أتى على ذكره أربعاً وعشرين مرة، مما يؤكّد على أهمية هذا الفعل في كونه رابطا أساسيا، إذ يسعى فاتح علاق من خلال توظيفه إلى التّأكيد على استمرارية التّمزّق الذي يعاني منه جسده، وأنّ الوقت الذي استغرقه هذا التشتت قد امتدّ طويلا طويلا. وهذه الاستمرارية التي تجسّدها أزمنة المضارع جاءت لتكرّس وضعاً أليماً لا تزال الأمة العربية تعاني منه، ومن المفارقات العجيبة أنه ورغم السنة التي نُظمت فيها هذه القصيدة (سنة 1985) إلاّ أنّ الحال هو نفسه الذي نعيشه في سنة 2018.

¹بوسّة ديتريش: تفسير النص، أسس نظرية لغوية لعلم دلالة تفسيري، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2013، ص93.

²أبو غزالة الهام و خليل حمد علي: مدخل إلى علم لغة النّص، تطبيقات لنظرية روبرت دي بوغراندي ودريسلر، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط 2، 1999، ص105.

والمتمأمل أيضا في هذه الأفعال المضارعة يتّضح له هذا التنوّع في دلالاتها من مثل:
أبدأ، تفتّش، يجمع، يوصلني، يعبر، ينكرني، لا يأتي، يسندني، أناديه، يقصيني، تنثري،
تنفيني، يرفض، تبصر، أعلن...وغيرها. كما تتّضح كذلك قيمة الحركية التي تتصف بها من
خلال ما تقوم به أعضاء الجسم المختلفة، وهو ما يعكس بصدق قدرتها على تجسيد التشتت
فهو تشتت في كل الاتجاهات، فالأمة العربية صراعاتها مع بعضها البعض لا تنتهي والهوة
بينها تزداد كل يوم وحجم التصدّع يكبر، ويبقى العداء سمة تميّزها. يؤكّد توظيف المضارع
بهذا الشّكل على أنّ كل الوقائع المذكورة داخل النصّ الشعري يحكمها هذا الزمن الذي
تتواصل من خلاله فواجع الأمة العربية وتستمر إلى متّسع غير محدود من الزّمن. ثم إنّ
الحواس هي الأخرى تضيع في رصد التنوّع في الأفعال المضارعة التي تؤديها أجزاء الجسم،
مما يعكس عدم القدرة على التنبّع والتركيز، وهذا الوضع، بلا شك، ذروة التشتت بين دول
الأمة العربية الواحدة وهذا ما تعكسه عبارات " الخطوة الأولى " من مثل: رأسي تكسّرت،
عيني فارقت، يدي تفتّش، لا بيت يجمع، لا درب يوصلني، السّاعد يخاصر، أناديه فينكرني،
الكتف تنكر، القلب يرفض، الرّجل تنكر...

أمّا الماضي فقد جاء ممثلا في الأفعال التالية: تكسّرت، حطّ، فارقت، بُحّ، غيّبي.
وقد كان توظيفها بقدر ما يسمح بالتأكيد على أنّ هذا التمزّق هو سمة ميّزت الأمة العربية
منذ زمنٍ، وبالتالي فقد ورد ليمهّد استمرارية هذا الوضع المتأزم في الحاضر كذلك. إنّ
استعانة فاتح علاق بهذا النّزر القليل من الأفعال الماضية إنّما جاء ليؤكّد أنّ الماضي ليس

بالأهمية التي يكتسبها المضارع لأنه زمن مضى وانتهى، وما دام المضارع هو المهيمن ومركز القوة، فلأنّ الوضع المأساوي الذي يلف الأمة العربية مازال مستمراً.

وما يمكن ملاحظته أيضاً على هذه الأفعال قدرتها على ترتيب وترابط كل أجزاء "الخطوة الأولى"، بحيث يمكن تنظيم بنية القصيدة الشعرية وفق بداية ووسط ونهاية، ويأتي الفعل المضارع "أبدأ" الوارد في أول سطر شعري حين يقول فاتح علاق فيه: من أين أبدأ خطوتي الأولى؟ فعلاً سابقاً يعبر عن أحداث متوالية ومتعاقبة لا تتحقق في غياب أفعال هي في "الخطوة الأولى" أفعال بينية تأتي لتوضّح الأحداث الواقعة في الزمن الحاضر. إنّ حيرة فاتح علاق تبدأ من رغبته في أن تكون بداية الخطوة واقعا تفرضه الرغبة في الحراك والتغيير، فتغدو البداية لذلك أملاً يغذّيه شعور الشاعر بالرغبة الجامحة في السير إلى الأمام، غير أنّ الأفعال التي تلي الفعل المضارع "أبدأ" تأتي مخيبة للآمال باعثة على الآلام، حين يُتأكد أنها تسير في الاتجاه المعاكس، وهذا حين يقول:

رأسي على حدّ الصخور تكسرت قربي

وعيني فارقت قلبي

ويدي تفتش عن يدي

(...)

لا بيت بعد الآن يجمع قامتي

لا درب يوصلني إلى جسدي

لا جسر يعبر بي

(...)

أناديه فينكرني

وأطلبه فيقصيني...¹

تعكس هذه الأفعال البيئية بنية النص التي ترتبط ارتباطاً شديداً بالفعل السابق "أبدأ"، فتغدو كل الأفعال تبعا لذلك متعلقة فيما بينها. ولأن "الخطوة الأولى" بنية متدرجة يحكمها نظام الترتيب والتماسك والتعلق، تأتي الأفعال الواردة في آخر مقطع منها لترسم النهاية، وهذا حين يقول فاتح علاق:

من أين أبدأ خطوتي الأولى إلى جسدي

لأجمعه وأصحبه إلى نفسي

فتبصر وجهها فيه

وأعلن يومها عرسي.²

تأتي الأفعال المضارعة: أجمعه، أصحبه، تبصر، أعلن، في آخر "الخطوة الأولى" لتعلن عن أحداث لاحقة مستقبلية وهي النهاية التي يأمل فاتح علاق أن تتحقق من خلال تجسيد الوحدة والاتصال بعيداً عن الفارقة والانفصال. استطاعت هذه الأفعال إذن أن تقدم بناء متماسكاً من خلال تعلق الأحداث بعضها ببعض، كما قدّمت رسماً منظماً لهذا البناء

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13، 14.

²المصدر نفسه، ص 15.

اللّغوي من خلال وجود مقدمة وُظّف فيها الفعل " أبدأ " توظيفاً مهّـد للقارئ بداية الأحداث التي جسّدتها أفعال تلت هذا الفعل، وهي أفعال بينية وقعت بين فعل سابق وآخر لاحق، لينتهي فاتح علاق إلى فعل مستقبلي عُدّ بكلّ وضوح أمله الذي يعيش من أجله ويتمناه أن يتحقق عن قريب.

يمكن القول في الأخير إنّ الأفعال التي استعان بها فاتح علاق تأتي لتوضّح قيمة التدرّج التي تشكل هندسة "الخطوة الأولى"، وهو التدرّج الذي ربط كل أجزاء النص الشعري ليكون في النهاية كليته.

3. آليات الانسجام في قصيدة "الخطوة الأولى"

من المعلوم أنّ النصّ يتشكّل من خلال وجود بنيتين هما البنية السطحية التي يُعزى إلى الأدوات الظاهرة مقدرتها على الرّبط بين متتاليات الجُمْل التي تكوّنه، والبنية العميقة التي تتشكّل أساساً من تواصل ووثاقة صلة متبادلة بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات. ولاشكّ أنّ البحث في البنية العميقة يفرض تتبّعاً للروابط الخفية التي يمكن أن تربط بين المعارف الموجودة في عالم النص، على اعتبار أنّ النصّ يقدّم دلالات معرفية ولا بدّ لهذه الدلالات أن تنتظم وتتعلق وتترابط وفق علاقات معينة تؤدي بالمتلقي في الأخير إلى الوصول إلى معنى ما.

يفسّر وصول المتلقي إلى معنى بذاته قدرة النص على "استمرارية المعاني المقاليّة في إطار المعرفة التي تستثيرها تعبيرات ذلك النص".¹ بينما يُعدّ النصّ الذي يُعجز متلقيه على عدم الوصول إلى معنى، نصّا يفتقد إلى الاستمرارية وهو ما يعني في كثير من الأحيان "وجود خلل كبير في المزوجة بين تشكيلة المفاهيم والعلاقات التي يعبر عنها النصّ وبين المعرفة القبلية للعالم في أذهان المستقبلين".² إنّ الذي يتلقى هذا النصّ أو ذاك لا بدّ له من معرفة قبلية يستند إليها في عملية التحليل التي تجبره على فهم العلاقات التي تربط التنوع الحاصل في المفاهيم داخل النصّ. والمفهوم كما هو معلوم "تشكيلة من المعرفة يمكن استرجاعها أو استشارتها بقدر من الاتساق والوحدة".³ والتعريف السابق، بلا شك، يفرض على المتلقي/ المحلل ألاّ يغامر في فهم النصّ وفي فهم دلالاته وهو لا يملك من الوسائل والمعارف ما يجعله قادراً عليه. ثم إنّ هذا المتلقي لا بدّ له أيضاً من إجراء عملية انتقائية لما هو مختزن في الذاكرة، إذ ليست كل المعارف صالحة، فما يُستثار من المعارف في تحليل النسيج اللغوي قد لا يُستثار في نسيج لغوي آخر. إنّ منتجي النصوص - على اختلافهم - لا يصرّحون بالطرائق التي أدّت إلى انسجام بنياتهم العميقة، وبالتالي تبقى مهمة البحث والكشف منوطة بالمتلقي وحده، لأنّ سمة الانسجام "ليست معطى سالفاً في النصّ وإنّما تُدرك عبره".⁴

¹ أبو غزالة الهام و خليل حمد علي: مدخل إلى علم لغة النص، ص 120.

² المرجع نفسه، ص 120.

³ المرجع نفسه، ص 120.

⁴ بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، بيروت، ط1، 2012، ص163

والحكم في نهاية المطاف على انسجام نص بعينه يفرض على المتلقي صرف الانتباه إلى البحث عن كل الوسائل التي تُدرك عن طريق الذهن، وهو ما سيحاول البحث تقصّيه من خلال اكتشاف بعض العلاقات التي هيمنت على "الخطوة الأولى" والتي تعمل مجتمعة لتحقيق كلية النسيج الشعري، ولعل من أهمها:

. 1.3 علاقة الرّبط السّببي:

أولى العلاقات التي يمكن أن تشكّل رابطاً معنوياً بين دلالات النص هي علاقة السّببية، وهي العلاقة التي توضّحها في الغالب لفظة "لأنّ"، غير أنّ عدم ورودها في النص الشعري محل الدراسة صراحة، يقتضي من المتلقي تقديرها حتى "تكون معناها له على بيان سبب وقوع الفعل".¹ والفعل الذي يريده فاتح علاق أن يقع هو إمكانية الجسم على فرض الخطوة الأولى كفعل هام يمكن من خلاله تعاقب الخطوات، بيد أنّ هذا الفعل أو الحدث الذي تركز عليه القصيدة يبدو مستحيل التحقيق نظراً لوجود مسببات تعيق هذا التقدم إلى الأمام ومد الرّجل نحو الخطوة الأولى، فبسبب توالي الانقسام والانفصال بين أجزاء الجسم، يقع العجز وعدم القدرة على الحراك.

إنّ فاتح علاق وهو يستهل قصيدته بسؤال، فكأنّما يريد من المتلقي أن يقدر حالة الضياع والحيرة التي تتناوبه من خلال عدم قدرته على إمكانية تحديد الموضع الذي يمكن منه أن يبدأ بالخطوة الأولى. ويأتي الجواب بعد ذلك صادماً مؤكداً على أنّه نتيجة حتمية لكل المعوقات التي يأتي على ذكرها، وعليه فإنّ المتلقي يدرك عن وعي أنّه بسبب وجود

¹مَنّاع عادل: نحو النّص، ص255.

هذه المعينات وتكمن النتيجة في عدم القدرة على الحراك والسير والتقدم إلى الأمام. إنّ الشاعر وهو يسترسل في تقديم تفسير دقيق لحاله وحال جسمه الممزق ويصف ذلك وصفاً دقيقاً، فغاياته من ذلك إلتماس العذر لعدم قدرته على اتّخاذ "الخطوة الأولى"، وبقائه بلا حراك، ولهذا نجده يؤكّد على هذه الحال من خلال قوله:

من أين أبدأ خطوتي الأولى

وهذا الجسم أجزاء مبعثرة على الدرب

رأسي على حد الصخور تكسّرت قربي

وعيني فارقت قلبي

ويدي تفتش عن يدي

والرجل تحت السور أنقاض.¹

وعلى الرغم من أنّ الشاعر لم يوظّف " لأنّ " صراحة في هذا المقطع وفي المقاطع الأخرى، إلّا أنّنا يمكن التقدير كالتّالي: لأنّ هذا الجسم أجزاء، والرأس محطمة واليد بعيدة عن أختها والرجل أنقاض.../ النتيجة: لا يمكنني بحال أن أقدم على الخطوة الأولى، تلك الخطوة التي تحتاج وحدة كامل أجزاء الجسم. وتمتدّ هذه العلاقة الرابطة إلى كل أجزاء القصيدة، وبالتالي يشتدّ التّلاحم الدلالي من خلال إقدام الشاعر على توضيح كل الأسباب التي جعلته غير قادر على الخطوة الأولى، وتتعدّد هذه الأسباب ولكنّ الجامع بينها يتضح

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 13.

في اغتراب النفس عن نفسها وعدم تصالح الذات مع ذاتها، ويصبح هذا النفور عاملاً أساسياً في تأجج الصراع واحتدامه بين أجزاء الجسم الواحد.

. 2.3 علاقة السؤال والجواب:

ترتكز "الخطوة الأولى" بشكل لافت للانتباه على ثنائيتي السؤال والجواب، وهي علاقة هامة تؤسس لبناء النص ككل، وهو ما عبّر عنه السؤال الوارد في أول مقطع منه وفي آخره، ليتّضح أنّ هذا الاستفهام هو القوة المركزية التي تدور في فلكها كل دلالات النص الشعري، فعلاقة السؤال والجواب تسهم إسهاماً فعالاً في بناء موضوع النص وفي بناء الحوار، حتى وإن كان السائل هو الشاعر والمجيب هو الشاعر نفسه. يمكن بناء النص وفق السؤال والجواب من ربط كل معاني "الخطوة الأولى" ربطاً محكماً، فيأتي السؤال ليمثّل قمة الحيرة التي يعاني منها الشاعر بسبب أوضاع الأمة العربية المزرية، ثم يأتي الجواب تبريراً لتلك المعاناة والحيرة. والقصيدة ككل وعن طريق السؤال والجواب منذورة للاغتراب النفسي الذي يعيشه الشاعر وهو يرى أنّ كلّ عضو من جسمه يرفض الآخر، رغم انتمائه إلى كيان واحد. إنّ حال هذا الجسد الذي مزقته الأنانية والكراهية والحقْد، هو نفس حال الأمة العربية التي فقدت أواصر الترابط والوحدة بينها ففقدت عزّها وقوّتها.

. 3.3 التّطابق الذاتي:

تخلق هذه العلاقة التي ترتكز عليها "الخطوة الأولى" انسجاماً واضحاً، وهذا حين يتجسّد التّطابق بين ذات الشاعر وهي الذات المهيمنة في النص الشعري وبين الأفعال

المتعلقة به، وهو تطابق يؤكد أنّ كل الضمائر تحيل على الشاعر أو على أجزاء منه، وفتح علاق كما يظهر في الخطوة الأولى هو الصوت الوحيد الذي يهيمن على كل النسيج الشعري. يسمح هذا التطابق بالتماسك الدلالي مما يجعل المتلقي قادرا على التواصل مع النص، واتصال الأفعال والأسماء بالضمير الدال على الشاعر ومطابقتها مطابقة ذاتية تؤكد ذلك في مثل، أبدأ، خطوتي، رأسي، تكسرت، عيني، إني..... وغيرها.

. 4.3 علاقة التضمن، الجزء والكل:

وتتجسّد هذه العلاقة في ورود أجزاء لها علاقة بالكل، فأعضاء الجسم من الرأس والعين والقلب واليد والكتف... كلها أجزاء تنتمي إلى كلّ هو جسد الشاعر، وقد عبّر فاتح علاق عن هذه العلاقة حين أتى على ذكر الجسم مجملا ليعقبه تفصيل لأجزاء منه، وهذا حين يقول:

حوريس إني ها هنا أجزاء

الكتف تتكر رأسها

والقلب يرفض صدره

الرّجل تتكر أختها.¹

. 5.3 البنية الدلالية الكبرى:

إنّ الوصول إلى تحديد البنية الكبرى أو الموضوع الكلي لنص ما، هو الوصول في النهاية إلى الحكم بالانسجام وهذا " الحكم لا يكون إلا في نهاية اللحظة الأخيرة".¹ على أنّه

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص15.

لابدّ من الإشارة إلى أنّ البنية الكبرى تُطلق على الوحدة الدلالية التي تشمل النص ككل، بينما تُطلق الأبنية الصغرى على المتتاليات والأجزاء، وبالتالي تصبح متتاليات الجمل التي تمتلك أبنية كبرى هي وحدها التي تسمّى من الوجهة النظرية نصوصاً.² وتعيّن البنية الدلالية الشاملة التي تختزن كل الدلالات الجزئية، يتم ضمن استراتيجيات هامة ترتبط أساساً بالقضايا الكبرى التي تعبّر عنها النصوص، إذ يركّز المنتج في تأليف نسيجه اللغوي على هذه القضايا ذات القيمة الكبرى مستخدماً في ذلك حقلاً دلالياً مميزاً، هذا الحقل الدلالي " هو العمود الذي تندرج تحته وحدات لغوية تجمعها خصائص مشتركة، كالألوان، والأمراض، والصفات وغيرها".³

وعلاوة على الحقل الدلالي الذي يربط بين الدلالات الجزئية التي تُكوّن الدلالة الكلية للنصوص، يسعى المنتج إلى التركيز على معنى معين، وهذا حين يأتي على تكرير وحدات لغوية أو عبارات بعينها تسهم بقدر وافر في إمكانية تحديد وتعيين المتلقّي لموضوع النص. وموضوع النص أو البنية الدلالية الكبرى في "الخطوة الأولى" تقدّم فيها الحقول الدلالية خدمة جليلة للمتلقّي عندما تكشف له عن معاني دلالية تتعالق فيما بينها لتصل إلى كلّ منسجم. وحقول النص كما برزت هي:

أ- **حقل التمزق والتشتت:** أجزاء، مبعثرة، تنفيني، يقصيني، ينكرني، لا يأتي، تنترني، غيّبي، يرفض، تقتّش، لا كوخ، لا درب...

¹مداس أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، الأردن، ط1، 2006، ص40.

²ينظر فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، 237.

³عبد الجليل عبد القادر: علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2002، ص 559

ب- **حقل الأعضاء:** وهو الذي يؤشّر له بالفاظ هي: رأسي، عيني، قلبي، يدي، الساعد الكتف، الرجل. وقد أتى الشاعر على توظيف هذه الأعضاء لتكون أساسا في التركيب الإنساني، ولتكون أجزاء مهمة في تركيب كلي موحد إذ لا يمكن لجسم الإنسان أن يتحرك ويتقدّم خطوة من دون عضو من هذه الأعضاء.

ت- **حقل الأمل:** وإن كان التوظيف في هذا الحقل قليلا إلا أننا نجد أنّ المفردات التالية: أجمعه، أصحابه، أعلن، عرسي، تتم عن أمنية الشاعر في الفرح وهذا حين تتقارب الأمة العربية وتتوحد وتجتمع.

ث- **الحقل الدال على الأسطورة:** وقد تمثلت في ورود لفظة واحدة هي "حوريس"، ولكنها تكفي لأن تبعث فينا الدلالة المقصودة بعد اللجوء إلى البحث عن هوية هذا الرمز، ويكفي أن نعلم أن "حوريس في الأساطير المصرية القديمة رمز الخير والعدل".¹ وبالتالي فإنّ توظيف الشاعر لهذا الرمز يحمل من الدلالة ما يؤكّد وجود أمل منبعث من نفسية الشاعر. كما يمكن اعتماد تكرير عبارة " الخطوة الأولى" ثلاث مرات مؤشرا هاما في القصيدة، فإعادة صياغة هذا التركيب إعادة مباشرة يؤشّر إلى أنها تشتغل كموضوع ذي قيمة عالية يريد فاتح علاّق أن يرسّخه في ذهن المتلقي. واعتمادا على ما قيل يمكن رصد المعنى الإجمالي أو البنية الكبرى التي تعمل هذه الحقول الدلالية وإعادة الصياغة على تكوينها في " الخطوة الأولى"، لتصور معاناة الشاعر وحزنه الشديد وهو يرى تمزق أمته العربية. وتصنع هذه

¹ لينظر سعدي انشراح: البحث عن الذات في أعمال فاتح علاّق الشعرية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 02، العدد 23، ديسمبر 2014، ص 206.

البنية الشاملة مفارقة عجيبة تزيد من تأزم نفسية فاتح علاق وهذا حين يؤكد أنه على الرغم من وجود قواسم مشتركة كثيرة تجمع الدول العربية، إلا أننا لا نرى إلا فرقة وتنافرا وتناحرا. والشاعر إذ يرسم هذه المفارقة من خلال تنافر أعضاء الجسم الواحد، فهو ينقل واقعا مريرا وقاسيا تعيشه الأمة العربية من خلال التمزق والانفصال الذي ينخر جسدها ليستولي عليها السقم، فالأشقاء العرب أو الإخوة الأعداء - والتاريخ يشهد على ذلك - لم يتوانوا في اقتناص كل الفرص لزعزعة استقرار البلاد العربية متجاهلين العدو الحقيقي المشترك. والشاعر في كل ذلك يأمل أن تتجسد الوحدة العربية كفعل حقيقي ينأى بعيدا عن الشعارات الزائفة الكاذبة، وهو بطريقة ضمنية يخاطب كل الشعوب العربية لتكون يدا واحدة في مجابهة العدو، ففي الوحدة وحدها تكمن القوة، وتحقيق القوة يقتضي البدء أولا بتصحيح الذات ومصالحة النفس ومراجعتها وقبول الآخر والإيمان بأن مسيرة الحضارة الإنسانية نحو التقدم تبدأ بخطوة أولى. إنّ الوحدة التي ينشدها فاتح علاق بين أبناء الأمة الواحدة هي التي حثنا عليها نبيه الكريم حين قال: "مثل المؤمنين في توادهم وتراحمهم، وتعاطفهم مثل الجسد إذا اشتكى منه عضو تداعى له سائر الجسد بالسهر والحمى". رواه البخاري ومسلم.

يمكن القول في الأخير من خلال الدلالات السابقة إنّ "الخطوة الأولى" تكشف عن تلاحم شديد بين أجزائها مما يؤهلها لتكون دلالة كلية أو بنية شاملة اختزلت جميع المعاني

والقضايا الجزئية، وهذا ما يعطينا حُكْمًا بأنها "وحدة دلالية بالدرجة الأولى، وحدة ليست في الشكل بل في المعنى"¹.

¹ هاينه من فولجانج وفيهفجيرديتر: "مدخل إلى علم اللغة النصي"، تر: فالح بن شبيب العجمي، ص 38.

المبحث الثاني:

التحليل النصي للقصيدة الشعرية "أسوار"

التحليل النصي للقصيدة "أسوار":

1. فاتح علاّق وقصيدة "الأسوار":

إنّ البحث في كلية النّص الأدبي تستدعي من المحلل إعادة هيكلة هذا النص من خلال عملية تفكيكية تشريحية، تركز أساسا على اكتشاف آليات التماسك التي تتجاوز الجملة الواحدة، وعملية التحليل هذه تبدأ من العنوان أولا.

عنوان القصيدة، كما هو واضح، يستثير في ذهن المتلقي مجموعة من الإيحاءات والدلالات التي تصبّ كلها ضمن معاني الصلابة والجُمود والحواجز، وهو تركيب يُشعر في النفس الضيق والأسى بسبب رغبة الشّاعر التي لا تتحقق في معرفة ما وراء الأسوار والدخول إلى عالم يثير فضوله وشغفه. إنّ تخطي هذه الأسوار يبدو مستحيلا في ظل وجود هذا الكم الهائل من الحواجز وهو المعنى الذي دلّ عليه الجَمع، وعلاوة على ذلك فإن هذا المنع الذي تفرضه هذه الأسوار ليس مانعا طبيعيا بقدر ما هو مانعٌ بشريّ مقصودٌ، فكأن هذه الحواجز إنما بُنيت خصيصا لتقطع سبيل كل من يودُّ أن يصل إلى ما بعد هذه الأسوار، تلك الأسوار التي تشعرك بالرفض وعدم القبول لأنك غريبٌ.

2. الاتّساق النصي وأدواته:

يرتكز اتّساق النسيج الشعري "أسوار" على جملة من المهيمنات التي تسعى إلى الخروج من حدود الجملة الضيقة لتفرض امتداد النص وتوسعه في اتجاه نموّ الموضوع، ولعلّ هذه الروابط المنتشرة في القصيدة تسمح بهذا الامتداد والتوسع وهي:

. 1.2 أدوات الربط:

يرتكز النص في بناء نسقه على أدوات الربط المعروفة، وهي منتشرة في كل مقاطع النص الشعري كالواو والفاء، لكن، أو. واللافت للانتباه أن توظيف الواو قد أخذ حيزا كبيرا من الاستعمال، نظرا لقدرتها على الجمع بين كثير من الأحداث والوقائع، ولكن مع ذلك جاء التنويع في حروف العطف ميزة اتسمت بها جميع مقاطع "أسوار"، وهذا حين يقول الشاعر:

أحاول تسلق الجدار

لكنه ينبت من جديد في مكانه

وتنهض الأسوار

(...)

وتحكم الحصار

فيختفي وجهي الذي أعرفه

ويبدأ الدوار

(...)

أبحث عن اسمي...

أبحث عن رسمي...

فلا أرى إلا سرايا قاتلا

أرفع صوتي علني أسمع صوتي مرة

أو ألتقي وجهي الحزين

لكنني أعود من حيث أتيت أولاً

وفي يدي خفا حنين.¹

ومردّ هذا التنوع في استعمال هذه الحروف إلى تنوع الدلالات وتناسبها مع بنية التقرير والإخبار التي ميزت النسيج اللغوي الشعري لقصيدة "أسوار"، إضافة إلى تنوع المواقف التي يسوقها الشاعر والتي تفرض حروف عطف بعينها لتجسّد كلّها حالات الرّغبة والحزن والضياع والانكسار التي تعكسها نفسية الشاعر.

. 2.2 الإحالة:

تتوفر "أسوار" على عدد كبير من الوحدات التي تمكّننا من ربط الأسطر الشعرية بعضها إلى بعض، وهذه الوحدات قد تم توظيفها بطريقة الإعادة التي تسمح بإزالة الإبهام عنها عن طريق إحالتها، فكثير من الضمائر والأسماء الموصولة لا تمتلك دلالة في ذاتها إلا إذا أحييت على الذي تفسره، فيزول بذلك الإبهام وأمثله كثيرة في قول الشاعر:

أجول في المدينة الجديدة

أدخل في أعماقها

لعلّني أصبح من عشاقها

لكنّها تصدّني وتغلق أبوابها

وكلّما حاولت أن أمسكها

¹ علاّق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 16-17.

أخرجني حجابها.¹

لقد تبيّن لنا من خلال هذا المقطع أنّ ضمير الغائب الممثل في الهاء، والضمير المتّصل "هي" في بعض الأفعال هو العنصر اللغوي الذي يعود على الاسم التالي "المدينة الجديدة" والذي أتى الشاعر على ذكره في أول سطر من القصيدة. إنّ هذه الهاء المتصلة بالأسماء (أعماقها، عشاقها، أبوابها، حجابها) وبالفعل (أمسكها)، والضمير المستتر المتعلق بالفعلين تصدني، تغلق، لا يمكن أن يُفهما إلاّ بالعودة إلى بداية القصيدة الشعرية، وهذا ما يرفع الإبهام عنها ويجعلها رابطاً قوياً يُحكم تماسك المقطع الأول بأكمله.

ومن الضمائر التي تتوزّع بنسبة ورود عالية، ضمير الغائب "هو" الذي يعود على مفسّر هو الآخر يكتسي صفة التنوّع، ومن ذلك قول الشاعر:

أحاول تسلق الجدار

لكنه ينبت (هو) من جديد في مكانه

(...)

فيختفي وجهي الذي أعرفه

(...)

وعندما التقيت وجهي صدفه

وجدته معلقاً (هو) على الجدار

عرفته لكنه أنكرني (هو)

¹ المصدر السابق، ص 16.

كل عضو غير مكانه.¹

ومن الوحدات المبهمّة الناقصة التي لا تحمل دلالة في ذاتها إلا بضمها إلى غيرها

الاسم الموصول "الذي"، الذي ورد في قول الشاعر:

فيختفي وجهي الذي أعرفه

(...)

أبحث عن اسمي الذي ضيعته

أبحث عن رسمي الذي ضيعني.²

إنّ الاسم الموصول في هذه الأسطر الشعرية ممّا عدّه النحاة "اسما مبهما لا يتحقق معناه

إلا متى اتصل بغيره من الوحدات في التركيب"³. وهذا الاتّصال أو التّرابط هو الذي يحكم

تماسك الوحدات اللغوية التي تتركز مهامها على الإشارة إلى الكيان نفسه في النص

الشعري، وبالتالي يصبح الوصول إلى دلالة واضحة مقدورا عليه من قبل المتلقي.

. 3.2 الحذف:

يُعدّ الحذف من الوسائل التي اعتمدها فاتح علاق خاصة في المقطع الثاني الذي يظهر خلوّ

بعض الأسطر من المحذوف وهو لفظة "الأسوار"، على أن الذي حُذف يحتاج في تقديره في

كثير من الأحيان إلى شيء من الانتباه والتأمل، وفي ذلك يقول الشاعر:

وتنهض الأسوار

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 16-17.

² المصدر نفسه، ص 16، 17.

³ هبيل يسر: "الإحالة بين اللغة والخطاب"، ص 30.

تمتدّ كالخناجر في داخلي

وتحكم الحصار.¹

إنّ المحذوف يمكن تقديره بعد الأفعال مباشرة لنصل إلى التراكيب التالية: تمتدّ الأسوار كالخناجر، تُحكم الأسوار الحصار. وعلى الرغم من هذا الحذف إلا أن المعنى يبقى قارًا، ومن الفوائد التي يضطلع بها الحذف في هذا الموضع تلافي التكرير الذي يبعث على الملل. ومن المحذوفات أيضا، حرف العطف "الواو" الذي يسهّل على المتلقي إيجاد المواضع التي حُذف منها، وهي كثيرة ماثلة عبر مقاطع القصيدة كلها.

. 4.2 التكرير:

يتمظهر هذا الرابط المهم في إيراد عناصر مكررة في أشكال مختلفة، فإما أن تكون الإعادة مباشرة أو غير ذلك ولكن مع بقاء المعنى مستقرا مستمرا. إنّ هذه العلامات اللغوية التي تتكرر بشكل أو بآخر هي في الحقيقة بنى تُسهّم في تناسق المقاطع المتجاورة وتحقيق نصّيتها، وأمثلتها كثيرة في "أسوار" منها:

أحاول تسلّق الجدار

(...)

وتنهض الأسوار

(...)

أبحث عن اسمي...

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 16.

أبحث عن رسمي...

(...)

أرفع صوتي علني أسمع صوتي مرة

أو ألتقي وجهي الحزين

(...)

وعندما التقيت وجهي صُدفة

(...)

تحطمت في داخلي الأشياء

صفصافة تكسرت أغصانها

(...)

تحطمت في داخلي الأشياء

من أين أبدأ البناء

من أين أبدأ البناء؟! ¹

إنّ المتأمل في هذه الوحدات التي تكرّرت، يلمس اعتماد الشاعر كلياً على التكرير

التمام بدرجة أولى ليعقبه التكرير بالترادف، وهي وسائل تدعم بناء النص، كما أنها وسيلة

"للاّفهام والإفصاح والكشف والتأكيد والتقرير والإثبات"².

¹ علاّق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 16، 17، 18.

² بوقرة نعمان: "لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء"، ص 194.

وتتدعم كلفة النص واستمرارية المعنى فيه بداية من العنوان نفسه حين يرتبط ارتباطاً شديداً بباقي النسيج الذي يعقبه، ليكون واحداً من العناصر التي تُكوّن معجم النص الشعري والتي ترتكز عليه ارتكازاً قوياً يسمح بامتداد المعنى إلى داخل القصيدة من خلال إعادة صياغته مرات عديدة، ممّا يؤكد على ما تحمله هذه المفردة من الرفض وعدم القبول والشعور بالغربة وعدم الأنس. إنّ العتبة الأولى للقصيدة الشعرية تحمل في ثناياها وصفاً صادقاً لتجربة أولى صادمة حطمت الشاعر، فغداً صفصافة تكسّرت أغصانها وفراشة احترقت أجنحتها، وعليه فإنّ الأسوار ليست مجرد بناء، وإنما هي تجربة إنسانية بكل ما للكلمة من معانٍ وإحياءات وأبعاد.

5.2 . الاستبدال:

ترتكز "أسوار" على هذا العنصر المهيمن في كل سطر من أسطر المقاطع الشعرية، وقد وقع استبدال في تعويض اللفظ بالضمير الذي يناسبه، فلفظ "المدينة" استبدل بالضمير المتصل "هاء" في المقطع الأول، واستبدل لفظ "الدار" في المقطع الثاني بما يناسبه من الضمير المتصل الدال على المذكر المفرد، وهو الأمر نفسه الذي نراه في المقطع الرابع حين ينوب الضمير المتصل الدال على المذكر عن لفظة "الوجه" في مثل: وجدته، عرفته، لكنه. كما يمكن إسقاط عناصر الطبيعة في المقطع الأخير على الشاعر، وتكون بذلك صورة أخرى للاستبدال التي تعود فيها تلك الرموز الجميلة على ذات فاتح علاق المنكسرة، وهذا حين يقول:

صفصافة تكسرت أغصانها

وزهرة بيضاء

فراشة جناحها محترق

وبلبل قد غصَّ بالغناء.¹

. 6.2 المعجم اللغوي ودوره في الربط:

يمكن أن يُنظر إلى معجم القصيدة الشعرية من زاوية التركيب، والتركيبية هي التي "تُرى في المعجم مكوّنا أساسيا وجوهريا تتأسّس عليه بنية الجملة النحوية ويتحدد معناها"²، على أن تترك دراسة المعجم من الزاوية الدلالية إلى البحث في آليات الانسجام. ومهما يكن من أمر، فإنّ الذي يُركّز عليه في القصيدة الشعرية "أسوار" إحصاء بعض الوحدات اللغوية التي تترد بصفه لافتة للانتباه والتي تجعل منها رابطا قويا يخدم استمرارية المعنى، ولابد من الإشارة في هذا السياق أنّ الدراسات الحديثة في هذا المجال "تؤكد أن الفعل هو الأكثر مركزية من باقي أقسام الكلم الأخرى"³. إنه كما يرى تنوير "أهم مكون حتمي للجملة، وتتعلق به بشكل مباشر أو غير مباشر كل المكونات الأخرى"⁴.

وإذا عدنا إلى النسيج الشعري "أسوار" مكنّنا المسح من إدراك تردد الأفعال المضارعة بنسبة ورود عالية، فلا أحد ينكر أنّها ذات أهمية في النص ووجودها ليس

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 18.

² مفتاح محمد: "تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005، ص 57.

³ المرجع السابق، ص 60.

⁴ بلّس هايدرون: مدخل إلى علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2013، ص 192.

اعتباطياً، فهي محور القصيدة. ومن الأفعال المضارعة التي وردت نذكر: أجول، أدخل، أصبح، تصدّني، تعلق، أحاول، ينبت، تنهض، تمتدّ، تحكم، يختفي، يبدأ، أبحث، أرفع، أعود... وهي كما يُلاحظ تدلّ على الحركة الدائبة والمستمرة وحب البحث والاكتشاف. وكل هذه الأفعال تؤسّس لموضوع النصّ ككل، إذ تبدو فيه ذات الشاعر ذاتاً تتصارع بين حبّ المعرفة الذي يتجدّد مع كلّ مرّة من دون ملل أو كلل، وخيبة الأمل التي تقذف به إلى الاستسلام كرها لا طواعيّة.

إنّ هذه الأفعال، على تنوّعها، استطاعت أن تكون أداة قويّة تشير إلى معنى مستمرّ يلفّ كلّ القصيدة الشعريّة، ونفس الشيء يمكن أن يُقال على الأفعال الماضية التي تؤشّر إلى الحركة، ومثال ذلك ما ورد في المقطع الرابع والخامس إذ يقول فيهما فاتح علاق:

وعندما التقيت وجهي صُدفةً

وجدته معلّقاً على الجدار

عرفته لكنّه أنكرني

كلّ عضو غير مكانه

العين أضحت أذنّاً

والأذن باتت شفةً مخضّبةً

والفم ألقى رحله في جبهةٍ

وانتبذ الأنف مكان الرّقبة

تحطّمت في داخلي الأشياء

صفصافة تكسّرت أغصانها.¹

إنّ هذه الأفعال الواردة في هذا المقطع استطاعت بشكل كبير أن تجسّد عملية التعبير والحركة، وقد تولّدت عن كلّ حركة حالة معيّنة هيمنت على جسد الشاعر الذي انقلبت الموازين فيه واختلطت، وتغيّرت مواضع الأعضاء وتشتّتت.

. 7.2 المجاز ودوره في التماسك النصّي:

إذا كان النصّ عملية إبداعية ساحرة تسافر بالمتلقي في كلّ فضاءات هذا الكون وتلقي به في كلّ الأزمنة من دون جواز سفر، فإنّ مبلغ هذه الإبداعية تكمن في اللّعب باللغة من خلال خلق صور جديدة تنكشف للمتلقي في كلّ مرة، تلك التي تتجدّد كلّما تجددت التجربة الشعرية. إنّ هذا التجدّد في اللّغة هو مبلغ حيويّتها حين يدرك المبدع أنّها قادرة على حمل مسؤولية مواكبة الفكر الإنساني في كل زمان ومكان، وهذه الحيوية التي تختصّ بها اللّغة هي التي تنتقل إلى النصّ الشعري وتبعث في المتلقي روح المغامرة والإبحار في عالم يأسرك ويسحرك هو عالم النصّ الشعري. ولا يعني بحال أنّ الخيال أو المجاز هو العنصر الأوحد الذي يصنع ديناميكية النسيج الشعري، وإنّما هو عنصر بارز مهيم على وسمه غالبية تستوقف كلّ محلّ عنده. وقصيدة "أسوار" تعبق مقاطعها بهذا المجاز الذي يجعلها نصّاً شعرياً يتحرك ويتنفس وينمو، فهو نسيج لغويّ إبداعيّ بامتياز يكون فيه الخيال عنصراً يعمل على تعالق المقاطع واكتمال معانيها، ومن شواهد في القصيدة قول فاتح علاق:

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 17، 18.

أحاول تسلق الجدار

لكنّه ينبت من جديد في مكانه

وتنهض الأسوار

تمتد كالخناجر في داخلي.

وتحكم الحصار.¹

إنّ هذه الأسطر الشعرية التي يُكون الخيال فيها عاملاً مهماً في تقديم صورة كلية تتعالق فيها الأجزاء وترتبط، فلا يكتمل المعنى إلاّ بتتبع كلّ المتتاليات الجُمليّة التي تشكّل في الأخير الصّورة النهائية التي ترتد في ذهن فاتح علاق، فيحاول بذلك أن ينقلها كما تصوّرها، فإذا بهذه الأسوار العالية التي يحاول تخطّيها تنبت من جديد. إنّ حال هذا الجدار يشبه تماماً تلك الشجرة التي كلّما حاولت قطع جذورها، تنبت مرّة أخرى أقوى ممّا كانت عليه وأعلى فاستحال معها تسلقها أو تجاوزها.

إنّ صورة رفض الآخر لفاتح علاق وهو مفعّم بحبّ اكتشاف هذه المدينة الجديدة، أوقع في نفسه حزنًا دفيناً مردّه إلى العداة والحدّ الممارس ضدّ الشّاعر المسالم الذي لم يكن له من هدفٍ سوى معرفة المجهول. وتقدّم الصّفتان "الجديدة" و"بيضاء" في هذا المقام دوراً مهماً في الإيضاح والتّأكيد على سلميّة الشاعر. إنّ كلّ شيء جديد يثير في أنفسنا إثارة وحبّاً وشغفاً لاكتشافه ومعرفته، وهذا ما أدّى بالشاعر إلى محاولة الدّخول إلى عالمٍ مجهولٍ لم يعهده قطّ لعلّه يصبح من عشّاقه، ولكنّه عبثاً كان يحاول ذلك، لأنّ الأسوار في كلّ مرّة

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 16.

كانت تحاصره. وتقدّم الأفعال في هذا السياق من مثل: ينبت، تنهض، تمتد، تُحكم، سرعةً في الحركة والتّقدم من أجل غلق كل المنافذ على الشاعر ليعود في الأخير خائباً. لقد استطاع الشاعر من خلال هذا المقطع أن يرسم صورةً ناطقة، فعّل من خلالها الجماد وجعله يتحرك، ينمو ويُسرّع، لتتأكد بذلك فكرة العداة الحقيقي القائم على نبذ كل ما يقع خارج الأسوار. ويقدم المشبّه به الذي أورده في العبارة التالية: تنهض الأسوار، تمتد كالخناجر، لوحة مرعبة ترتدّ بنا إلى دلالات كلها عداة وقتل وعنف.

إنّ هذه الدلالات السابقة لا يكتمل معناها إلا بوجود التركيب المتكامل الذي لا يتحقّق إلا بوجود التّعالق والتّرابط بين متتاليات من الجُمْل تمتدّ عبر مساحة واسعة من النّص الشعري "أسوار"، وعلى هذا الأساس يمكن أن نخلص إلى دور الخيال الذي لا يُنكر في خدمة التماسك النّصي. وتتأكّد هذه الحقيقة حين ترتبط الصّورة السابقة التي يقدمها فاتح علاّق في المقطع السّالف الذّكر ارتباطاً وثيقاً بالصّورة التي تسبقها، على اعتبار أنّ الجدار الذي يودّ أن يتسلّقه ويعبره هو نفسه الذي يحيط بالمدينة الجديدة، وهذا حين يقول الشاعر:

أجول في المدينة الجديدة

أدخل في أعماقها

لعلّني أصبح من عشّاقها

لكنّها تصدّني وتغلق أبوابها

وكلّما حاولتُ أن أمسكها

أخرني حجّابها.¹

لقد عبّر هذان المقطعان بكل صدق عن صورة الآخر الرافضة لكلّ من يدخل المدينة الجديدة لتتجلى بذلك الشعارات الزائفة والبالية التي تنادي بها الحضارة الغربية وخاصة فرنسا كالمساواة والأخوة والحرية، وبالتالي يتأكّد في الأخير التّضليل الذي تمارسه هذه الحضارة والدّعاية المغرضة التي تقودها وسائل الإعلام المختلفة.

. 8.2 التشكيل الموسيقي في " أسوار " ودوره في التماسك النصي:

لا يمكن للتّحليل اللّساني النّصي أن يغفل بحال دراسة الموسيقى في النصوص الشعرية لأنها الأساس الذي تقوم عليه، وهي وسيلة هامة في جعل المتلقي جهة فاعلة للنصوص التي تقع في دائرة التواصل. يُقاس نجاح النصوص في جزء كبير منه بمقدرة المبدع على إمكانية إضفاء موسيقي تكون قادرة على التعبير بصدق عمّا يجول في خلجات النفس العميقة والخفية، خاصة عندما يتعلق الأمر بالشعر لأن "المسألة في الشعر ليست مجرد عملية تشكيل لمجموعة من الألفاظ كما هو الشأن في أي عبارة لغوية، وإنما هناك طابع خاص لهذا التشكيل يجعل من الكلام شعرا دون غيره من ضروب الكلام".² وما من شك أنّ الحديث عن الموسيقى يقودنا حتما إلى الحديث عن أهم عناصرها كالوزن والقافية والإيقاع الداخلي، على اعتبار أنّ كل هذه العناصر تتضافر لتقدم معنى كليا للمتلقى. إنّ البنية الموسيقية تتشكّل في كليتها من خلال المواءمة بين الحالة النفسية للمبدع وبين كثير

¹ علاق فاتح: آيات من كتاب السّهو، ص 16.

² اسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنيّة، ص 51.

من المقومات التي تركز عليها الموسيقى لتُشكّل في الأخير سمفونية شعرية ساحرة لها التأثير المنشود. ولو عدنا إلى قصيدة "أسوار" فإنّ أول ما نلاحظه فيها، تلك البنية العروضية التي تنتمي إلى الشعر الحر المبني على وحدة التّفعيلة، والتّفعيلة التي تتكرر هاهنا هي "مستعلن" وهي تتكرّر في كلّ سطر شعري بمعدل معيّن بحسب الحاجة إلى ذلك، فمثلا نجد في السّطر الأوّل أنه مبني على تكرير هذه التّفعيلة ثلاث مرات:

أجول فلمدينة لجديدة

متّعلن متّعلن متّعلن (التي تنقل غلى فعولن أو فعلتن)

والسّطر الثاني الذي تكرّرت فيه التّفعيلة مرتان:

أدخل في أعماقها

متّعلن مستعلن

وقد تكررت ثلاث مرّات كذلك في السّطر الثّالث:

لعلّني أصبح منّ عشاقها

متّعلن متّعلن مستعلن.

وأربع مرّات في السّطر الموالي:

لا كنها تصدّدي وتغلق أبوابها

مستعلن متّعلن متّعلن مستعلن

من المؤكّد أن الشّاعر عمد إلى إعادة هذه التّفعيلة بالطّريقة التي تناسب حالته الشعورية، وهذا ما جعله يتحرّر من تكرير " مستعلن " بنفس العدد في كلّ سطر، فهو لا يلتزم بذلك ولا يلتزم بإيراد التّفعيلة نفسها في كلّ القصيدة الشعريّة، إنّهُ يستخدم هذه التّفعيلة في أشكالها المختلفة " من غير أن يشعر قائله بأيّ تكلفٍ أو صعوبة " ¹. القصيدة إذن من بحر الرّجز الذي يقوم على تكرير تفعيلية " مستعلن " صحيحة ومتغيّرة، ويلحق هذا التّغيير جميع الأسطر الشعريّة، والرّجز " أكثر الأبحر تغيّراً في إيقاعاته، وهذا ما سهّل على الشّعراء النّظم عليه " ². وقد ارتأى فاتح علاّق في قصيدة " أسوار " هذا البحر نظراً للميزة التي تمنحها هذه التّفعيلة التي تأتي على أشكال متعددة وأضرب مختلفة تتغير من سطر إلى آخر، مبيحة له حرية مطلقة في تقبّل هذا الوزن ضرورياً جديدة، ممّا يعكس جانباً كبيراً من الحالة النفسية له، تلك الحالة التي امتزجت فيها الرّغبة والرّهبة والأمل والخيبة، بين التّطلّع إلى حبّ المعرفة والاكتشاف والانتكاسة، كلّ هذه التناقضات استطاع الرّجز أن يحتويها لأنّه بحر " غير معقّد، كما أنّه يجد من الانفعالات النفسية، وحركات الجسم المصاحبة له، ما يشبه الضوابط الإيقاعية التي تحول دون النشاز النغمي " ³. وقد استطاع هذا التشكيل الموسيقي في الأخير أن يجسد بنية كلية تكتمل برصد حالة شعورية تبدأ مع أول سطر شعري إلى آخر واحد في نهاية القصيدة ككل.

¹ الودي عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007، ص 60.

² الهاشمي محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1998، ص 53.

³ الودي عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، ص 60.

والإطار الموسيقي لقصيدة "أسوار" لا يكتمل الحديث عنه إلاّ بالتّعريح على القافية، وهي التي جنح الشاعر من خلالها إلى التّنويع والتّغيير فيها من مقطع لآخر من مثل: أدخل في أعماقها/ لعلّي أصبح من عشاقها/ لكنها تصدني وتغلق أبوابها /أخرجني حجابها. أحاول تسلق الجدار / وتتهض الأسوار/ وتحكم الحصار/ ويبدأ الدوار ألتقي وجهي الحزين/ وفي يدي خفا حنين الأذن باتت شفة مخضبة/ انتبذ الأنف مكان الرقبة تحطمت في داخلي الأشياء/ زهرة بيضاء /بلبل قد غصّ بالغناء / من أين أبدأ البناء... يرسخ التلوين في القافية فكرة التلاؤم مع الحالة النفسية التي تركز على الصراع الطويل بين القيم الإنسانية النبيلة كالمحبة والأخوة وبين العداء والحقد، وهي إذ تكرر هذه التناقضات الموجودة في المجتمع الغربي، نجدها في اتجاه الدلالة ومن خلال حرف المد الذي تتلون به القافية تعكس تلك الآهات والآلام التي تتفجر داخل أعماق الشاعر. ولاشكّ أنّ زيف هذه الحضارة الغربية هي التي حملت فاتح علاق على ما يشبه النّحيب والعيول الذي امتدّ عبر صراخ طويل حيث يريده أن يصل إلى أسماع من هم داخل هذه الأسوار، ولعلّ نهاية الأسطر الشعرية بمفردات مثل: أعماقها، أبوابها، الجدار، الحصار، الأسوار، الدوار... وغيرها ترسّخ هذه الفكرة.

وقد كان طبيعياً وقد قامت " أسوار " على أساس التّنوّع في القافية، أن يكون التّنوّع أيضاً من الميزات التي مسّت حرف الرّوي، فجاءت نهاية الأسطر الشعرية تبعاً لذلك ذات

تشكيل جديد لم يخضع لوحدة الرّوي، فكانت نهاية السّطر بحروف كالباء والقاف والدّال والزّاء والنون. وعلى هذا، فإنّنا نلمح من خلال التّغيير الذي مسّ القافية والرّوي تلك الحركة وعدم السّكون وهذا بحكم طبيعة الدّات الإنشائية للشاعر التي تأبى الثّبات.

أمّا عن الموسيقى الدّاخلية، فإنّها تحققت من خلال التلاؤم والانسجام بين المفردات في السّطر الشعري الواحد ليتمتد ذلك إلى كل القصيدة فلا يشعر المتلقي بالنفور، ولا يصيبه النّصب وهو يمارس فعل القراءة والتلقّي. وما زاد من إثراء الموسيقى العامّة لـ "أسوار"، عنصر التكرير الذي تحقّق من خلال قوافٍ معيّنة يُعاد ظهورها على مسافات متقاربة مثل القاف والنّون والزّاء واللام. كما أسهم تجاور نوع من الوحدات اللّغوية في البنية السّطحية للنّص الشعري في تركيز هذا الأثر الموسيقي، ويتمظهر ذلك في الجناس الناقص من مثل: أعماقها، عشاقها الأسوار، الدّوار، الغناء، البناء، اسمي، رسمي، والطباق في أدخل، أخرج/ عرفته، أنكرني، تحطمت، البناء...

يمكن القول في الأخير إنّ النّص الشعري " أسوار " بنية موسيقية متكاملة تضافرت فيها كل العناصر كالوزن والقافية والموسيقى الدّاخلية من أجل تصوير حالة شعورية معيّنة، هي في الأخير الدّلالة الكلية لهذه القصيدة، وبالتالي فإنّ الاهتمام بالموسيقى كعاملٍ مهم في إحكام التّرابط والتّماسك النّصي من أولويات هذا الشاعر الذي أدرك أن بناء القصيدة لا بدّ أن

يُنْظَرُ إليه على أنّه كلّ، ويبقى " البناء الموسيقي للقصيدة هو الصّورة الحسيّة لها، هو أوّل ما يصادف السّامع أو القارئ منها، ومن ثمّ كانت خطورته وكانت العناية به".¹

3. التماسك الدلالي وآلياته في " أسوار "

. 1.3 بناء النص الشعري:

إنّ أهم قضية تستوقفنا في قصيدة "أسوار" بناؤها الذي يشي بوحدتها التي تشكّلت عن طريق التّناسق الدّاخلي بين القضايا على مستوى المضمون، وقد جاءت هذه الأسطر الشعرية في بناء محكم مترابط بعيد عن الخلل في المعني بين السطر السابق والسطر اللاحق عليه. ولعلّ أهم ما حقّق هذا التّكامل بين مقاطع القصيدة ككل، قيامها وارتكازها على انسجام المعاني فيما بينها بما يتناسب مع التجربة الشعرية التي خاضها فاتها علاق. لا تخرج المعاني المعبّر عنها في هذه القصيدة الشعرية عن وحدة الفكرة التي لخصها العنوان "أسوار"، وهي فكرة العداء الغربي الممارس ضد كل شخص غريب موجود خارج الأسوار. ولعلّ هذا العنوان يختصر بوضوح النتيجة التي يمكن أن يصل إليها كل واحد متعطش لمعرفة الآخر، والذي يجد في النهاية أسواراً وجدراناً تحيط به من كل جانب لتمنعه بالقوة من الدخول إلى المدينة الجديدة واكتشاف عاداتها وتقاليدها وفكرها.

يجنح الشاعر -كما نرى- في هذا النص إلى معالجة موضوع واحد لا يخرج عنه، استطاع أن يعبّر عنه بطريقة درامية تعكس بحق التجربة الذاتية التي عاشها في الغرب وهو في فرنسا بعيداً عن الوطن، ولعلّنا لا نكون مبالغين إذا قلنا إنّ هذا النّص الشعري يزخر

¹إسماعيل عز الدّين: الشّعر العربي المعاصر، ص 69.

بكثير من التقنيات الدرامية التي تتدرّج من خلالها الفكرة العامة لكلّ قضايا "أسوار". إنّنا أمام
تشكل حقيقي لقصة فنية تصبو إلى مستوى التعبير الدرامي من خلال عناصر هيّأها الشاعر
لتقدم رؤية كلّية عن صراع الإنسان ضد الإنسان أو حضارة ضد حضارة، وهو الصّراع الذي
يكشف في كثير منه عن تناقضات الحياة التي جعلت من فاتح علاق في تجربته هذه
يخوض غمار معركة تارة مع نفسه وتارة أخرى ضد الآخر. وهذا الصّراع هو الذي يجعلنا
أمام أحداث متوترة تتجسد في رغبة هذا الإنسان وتعطشه إلى معرفة الآخر، بينما يظهر
الطرف الثاني متطرفاً عدائياً. ولا شك أن هذا الصّراع هو الذي أعطى الأحداث حركتها
ونموها وتطورها، لترسم موقفاً غريباً عن الإنسانية. ولنا أن نكتشف ذلك من خلال بعض
الأحداث من مثل:

أجول في المدينة الجديدة

أدخل في أعماقها

(...)

لكنّها تصدني وتغلق أبوابها

(...)

أحاول تسلق الجدار

(...)

وتنهض الأسوار

تمتد كالخناجر في داخلي

وتحكم الحصار

فيختفي وجهي الذي أعرفه¹

إننا ونحن نقرأ مقاطع القصيدة الشعرية "أسوار" نشعر بأننا أمام قصة مكتملة الأحداث جاءت لترصد في الأخير واقعا دراميا مزريا بطله فاتح علاق. ولابد من التذكير هنا على الدور الفعال الذي قدمه الخيال في تجسيد الآخر وتصويره تصويرا تتجلى من خلاله حقيقة التي تتمثل أمام أعيننا، إنها الحقيقة التي تعكس قبح الإنسان الغربي لتقدمه كما هو ودون أقنعة. لقد استطاع الشاعر من خلال قصيدته أن يبني صورة متكاملة وواضحة إزاء تجربة من تجارب الحياة المختلفة التي يمكن أن يمر بها أي واحد، وقد اعتمد في ذلك على كل العناصر الدرامية التي تجتمع لتُمثل حالة من الحالات النفسية الصعبة، وبالتالي يمكننا أن ننظر إلى هذه القصيدة على أنها عمل فكري متكامل منسجم، يقوم بعضه على بعض بحيث ترتبط أجزأؤه في إحكام ودقة.

2.3 . التقابل وتحقق الانسجام في قصيدة "أسوار":

مما يتصل اتصالا وثيقا بالترابط المعنوي في النص الشعري "أسوار" قيامه على ركيزة التقابل والتضاد الذي يقوي التلاحم بين قضايا النص وتولييفها، وهذا يساهم إلى حد كبير في تشكيل بنية دلالية واحدة موحدة. والتقابل ميزة بنى عليها فاتح علاق كل مقاطع القصيدة، وإن لم يصفه مباشرة، إلا أن بعض الثنائيات الضدية الموصلة إلى الترابط بين الدلالات

¹علاق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 16.

حاضرة في النص الشعري محل التحليل مما يُعَبِّد للملتقى/المحلل الطريق لاستنتاج هذا الأساس (أي التقابل) كركيزة أساسية. والدلالات وإن بدت متنافرة إلا أنها تخلق تفاعلا كبيرا بين أجزاء النص التي تحقّق في الأخير انسجاما بينها وهي التي تتشكّل عبر الثنائيات التالية: (أدخل تخرجني/ تحطمت، البناء/ عشاق، تصدني/ أعرفه، ينكرني...). إنّ هذه الوحدات اللغوية المتضادة تؤسس لمعان متضادة تتشكل على مستوى المعنى الذي يمتد عبر فضاء النسيج اللغوي "أسوار"، صانعة تقابلا بين قيم السلم والحب والأخوة التي تمثلها فاتح علاق من خلال مفردات تحمل في ثناياها هذه القيم الجميلة منها: (عشاقها، أجول، فراشة، زهرة بيضاء، بلبل)، ومفردات أخرى ترسم في أذهاننا الطرف الآخر الذي يقع على النقيض من الجهة المقابلة، ولعلّ المفردات من مثل: (محترق، حجابها، الحصار، الخناجر...) تقرب لنا الدلالة التي يريدها الشاعر.

والحقيقة أنّ هذه المفردات التي تخلق معانٍ متقابلة، تصل بنا إلى اكتشاف المعنى الخفي الذي ترتكز عليه قصيدة "أسوار"، وهو المعنى المحوري الذي تدور في فلكه ثنائية الأنا والآخر، الأنا بما تمثله القيم الإسلامية التي تدعو إلى تقبل الآخر وإلى السلم والمحبة، والآخر الذي يمثل الحقد والعداء لكل ماله علاقة بالإسلام وبالعرب. والصراع الذي تجسده هذه الوحدات اللغوية المتضادة هو المنطلق الفكري الذي أراده فاتح علاق أن يظهر ويكشفه للعيان، وهو قطب الرّحى في كل المقاطع الشعرية، وهو بذلك يؤسس لفكرة الصراع الحضاري أو لنقل الصراع العقدي الذي يدفع بالآخر إلى نبذ كلّ دخيل عن طريق الأسوار

التي تأتي لتعرقل الولوج إلى داخل المدينة الجديدة ولتجيب كل ما بداخلها. هذا التضاد والتقابل هو الذي يحقق - كما نرى - الفهم الموحد للنص وهو الذي يخلق انسجاما بين أجزائه إذ "لا يخلو نص من هذه الخاصية التي تترجم بنية التناقض والتضارب في النفس البشرية".¹ ولا ينتهي الأمر عند وجود هذه الميزة التي تبني مقاطع القصيدة الشعرية بناء محكما، بل هناك رابط أقوى يدعم بكل تأكيد الانسجام في كل المقاطع الخمسة في قصيدة "أسوار"، وهي معرفة السياق.

. 3.3 السياق المقامي في قصيدة "أسوار" وتشكّل الإحالة:

إنّ الانسجام في قصيدة "أسوار" يتجاوز بلا شك، الجانب المادي الذي ينظم النص إلى الجانب الخطابي الذي يتركز أساسا على السياق وهو "الذي يمكن أن نطلق عليه بصورة حدسية موقفا اتصاليا".² والموقف الاتصالي هو الذي يتشكّل من عناصر هي المتكلم أو الباث، والمخاطب، وهو الذي يجري في زمان ومكان معينين.

وإعادة بناء السياق المقامي للقصيدة الشعرية "أسوار"، كفيل بأن يقدم مساهمة فاعلة لفهمه وتأويله للوصول إلى "الملاءمة بين المذكور في النص والموجود خارجه، من خلال إخضاع المقال لمنطق حدوث الأشياء في الكون، فيكتسب النص بذلك معنى آخر ناتج عن تأويل آخر غير الذي وصلنا إليه من مجرد تتبع الخطى للجميل بالنظر في اتساقها

¹مداس أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، ص 63.

²فان ديك تان: علم النص، مدخل متداخل التخصصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001، ص

وترابطها".¹ والمتلقي المحلل الذي يبحث في فهم النص وتأويله مطالب "بإعادة تشكيل مقومات المقام الحقيقي بما هو زمان ومكان وعلاقات من خلال معرفته للأشياء الحافة بالنص".² إنَّ القراءة المتأنية لقصيدة "أسوار" تجعل القارئ يحدّد مجموعات من الإحالات المرجعية التي يمكن اعتبارها مكونات سياقية تفيد التفاعل مع النص، وعليه لا بدّ من الإجابة عن الأسئلة التالية:

- من هو المتكلم في النص الشعري؟

- من هو المتلقي؟

- ما هو المكان المؤطر لـ "أسوار"؟

- ما هو زمان النص؟

- ما هو موضوع النص الشعري؟

- ما هي مقاصد المتكلم؟

. 4.3 المتكلم في قصيدة "أسوار":

بما أنّ النصّ الشعري لفتاح علاق، فإنّنا نفترض مسبقاً أنّه المرسل الذي أنتجه، وهو الذي يتلفّظ به من أجل التعبير عن حالة شعورية معينة، وتجربة إنسانية معينة بغرض تحقيق هدف أو أهداف معينة إذ "لا يمكن للغة الطبيعية أن تتجسّد وتمارس دورها الحقيقي

¹ هبيل يسر، الإحالة بين اللغة والخطاب، ص 256.

² المرجع نفسه، ص 257

إلاّ من خلال المرسل، فبدونه لا يكون للغة فعالية"¹. والمرسل الحاضر بعمق في كل فضاءات "أسوار" يتمثل عن طريق ضمير المتكلم "أنا" الدال على المفرد، وهو حاضر في كل مقاطع النص، وبيانه قول الشاعر:

وعندما التقيت وجهي صدفه

وجدته معلقا على الجدار

عرفته لكنه أنكرني

(...)

تحطمت في داخلي الأشياء

(...)

من أين أبدأ البناء؟²

وهذا المتكلم هو الذات المحورية فيها وعليه يصبح لاستخدام هذا الضمير قيمة تداولية تكمن في تثبيت حضورها أثناء التجربة، فالشاعر هو نفسه من عايش معاناة الاغتراب والبعد عن الوطن وهو نفسه الذي صُدم، وهو نفسه الذي كشف هول المفارقات التي تعيشها المجتمعات الغربية التي تنادي بالحرّيات والديمقراطية. وعليه يكون التعبير عن هذه التجربة القاسية صادقا، إذ يبدو واضحا للعيان أنّ الذي يعيش المأساة ليس كمن يسمع عنها. ويكمن صدق التعبير في الحزن الذي نلمسه وفي الفرق الذي يريد أن يوضحه الشاعر

¹ الشهري عبد الهادي بن ظافر: مقدمة الكتاب استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004.

² علاق فاتح: آيات من الكتاب السّهو، ص 17، 18.

بين أن تكون في وطنك أو مغترباً عنه. إنّ قمة الأسي استطاعت أن تعبر عنها الأسطر الشعرية المكررة في آخر مقطع من القصيدة، وهو التكرير الذي يشي بدلالته على الانكسار النفسي وانكماش الذات حول نفسها، ممّا يُصعّب على الشاعر بناء ذاته من جديد حتى تكون قادرة على مواجهة الواقع كما هو.

إنّ تكرير ضمير المتكلم "أنا" في القصيدة كلها يعيدنا إلى أشعار الرومانسيين الذين مجّدوا الذات في أشعارهم، ووجدوا فيها الملاذ الحقيقي الذي يستقصي الحقيقة أينما وُجدت، فالذات هي التي تتحرك وتتحرى لتكشف تناقضات الحياة ولتعزّي الإنسان فتقدمه كما هو بعيداً عن الزيف.

. 5.3 المرسل إليه " المخاطب":

على الرّغم من وجود ضمير مهيم على القصيدة هو صوت الذات الشاعرة الذي طغى على كل المقاطع والذي يعطي انطباعاً بالإحساس بوحدة الشاعر، إلّا أنه يمكن أن يتراءى لنا ضمير خفي يحيل على الآخر، ذلك الآخر الذي فرض بتصرفاته تأثيراً سلبياً على فاتح علاق. ولهذا جاز لنا -بالرغم من عدم ظهور مرسل إليه ظهوراً صريحاً- أن نمثّله بضمير الغائب الذي صدّ الشاعر عن دخول المدينة الجديدة، وما ترتّب عن ذلك من أسي وانكسارات حاولت القصيدة الكشف عنها بالوسيلة اللغوية والإيقاع الموسيقي الهادئ والحزين.

إنّ عودة سريعة للقصيدة توضّح أنّ الطّرف الثّاني فيها هو الإنسان الغربي
العنصري الذي لا يقبل كل من يخالفه الدّين واللّغة والعادات، وهذه الإشارة إلى الحضارة
الغربية ومساوئها لم تكن صريحة، وإنما آثر الشاعر أن يترك مساحة للقارئ حتى يكتشف
بنفسه تلك المساوئ وذلك القبح، وهذا حين يقول:

لكنّها تصدني وتغلق أبوابها

وكلّما حاولت أن أمسكها

أخرجني حجّابها

(...)

تنهض الأسوار

تمتدّ كالخناجر في داخلي

وتُحكّم الحصار.¹

ويبدو جلياً أنّ تقديم الشاعر للآخر بهذه الصورة هو رسالة واضحة منه للذين يغادرون
أوطانهم إلى بلاد غريبة ظناً منهم أنها الجنان وأنها بلاد الحرية، وهي رسالة ضمنية تدعو
إلى التعلق بالوطن والوفاء له، وهي الفكرة التي جسدها قصيدة "في اتجاه الوطن " التي تأتي
مباشرة بعد القصيدة الشعرية "أسوار".

¹آيات من كتاب السّهو، ص 16.

. 6.3 الزمان والمكان المؤطران لقصيدة "أسوار":

كلّ نصّ لابدّ له أن يخضع في إنتاجه لعنصري الزمان والمكان وهما في هذه القصيدة حاضران بما يسمح للمتلقي المحلل إعادة بناء عالم النصّ ومعرفة كيفية تنظيمه وانسجام معانيه. والواقع أنّ فاتح علاق يقدم في آخر القصيدة زمانا ومكانا معلومين هما سبتمبر 1986، ممّا يعني أنّ المتلقي يتعامل مع عالم فعلي حقيقي موجود لا يشارك في صنعه، ولكن يحاول أن يفهم خصائصه.

يتشكّل المكان في النص الشعري ويكتسي أبعادا دلالية يوظّفها فاتح علاق ليعبر عن مكان النفس، والشاعر حين يلجأ إلى ذكر المكان فلأنه كان موجودا فيه، والمدينة الجديدة هي المكان المحوري الذي ينطلق منه ليعبر عن فرنسا ككل فهي ذات قيمة مركزية طمس القبح والعداء والعنصرية جمالها الساحر. والصورة التي استقرّت في مخيلة الشاعر هي صورة المدن أثناء الحروب وهي محاطة بكل الأسوار والحراس خوفا من دخول الطامعين إليها والاستلاء عليها، ولكن شتّان بين من دخلها متجولا مسالما، ومن دخلها طامعا. لقد استطاع فاتح علاق أن يقدّم فرنسا على أنّها مكان طارد لكلّ دخيل، فهي تلفظ بحقدّها كل من يريد الدخول إليها مكتشفا.

إنّ الإنسان على مرّ الأزمان لا يحتاج فقط إلى رقعة جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى تحقق البعد الإنساني من خلال دفء العلاقات والتواصل مع الآخرين، وهذا ما فقدّه شاعرنا في فرنسا وهو ما يؤكد بلا ريب أنّ العاطفة الجيّاشة المليئة بالحب والارتباط

القوي والعميق بالأماكن، لا يمكن أن نجده إلاّ في الوطن الأم لأنّه الباعث على الأمل والأمن والطمأنينة والارتياح. وفقدان الشاعر لهذه المشاعر الجياشة جعله يفقد معرفته بالأشياء ويفقد توازنه، ولعلّ المقطع التالي يوضّح ذلك حين يقول:

وعندما التقيت وجهي صدفه

وجدته معلّقاً على الجدار

عرفته لكنّه أنكرني

كلّ عضو غير مكانه

العين أضحت أذناً

والأذن باتت شفة مخضّبة

والفم ألقى رحله في جبهة

وانتبذ الأنف مكان الرّقبة.¹

لقد قدّم الشاعر إذن حيّزاً مكانياً هو "المدينة الجديدة"، وهي وحدة لغوية مهمة تفيد التّعيين وتوجيه الانتباه وتعطي للمشار إليه تركيزاً واهتماماً شديدين، ولا يكتمل المعنى الدقيق إلاّ بتحديد حيّز مكاني آخر هو "باريس". وإذا أدركنا أنّ المشار إليه "المدينة الجديدة" يقدّم بعداً مكانياً، فإنّ لها بعداً آخر هو الدّلالة على سلميّة الشاعر وإنسانيته، فهو لم يجد في الآخر الذي يخالفه الدين واللغة والعادات عدواً، بل رأى فيه إنساناً يمكن أن يتعرف عليه ويتقرب منه. إنّ المكان المغلق يجسّد في النصوص الأدبية في شكل صور مكانية مختلفة مألوفة

¹ علاّق فاتح: آيات من كتاب السهو، ص 17.

مثل الدار والمدينة، وتتصف هذه الصور بصفات معينة مثل الألفة أو الأمان¹، ولكنّ فاتح
علاق لم يجد شيئاً من ذلك.

7.3 . الحقول الدلالية وتشكّل البنية الدلالية الكبرى:

حقول النص الشعري، كما برزت، تؤطّرها وحدات لغوية متنوّعة تتشكّل في مجملها

لتقدّم بنية دلالية يمكن بناؤها من خلال تعالق المضامين وانسجامها، وهي كما يلي:

أ- حقل السلم: أجول، أدخل، عاشقها، الغناء، بيضاء.

ب- حقل الطبيعة: صفصافة، زهرة، فراشة، أغصان، بلبل.

ت- حقل الانكسار والحزن وهو الحقل الذي تركز عليه القصيدة ومنه: تصدني، تغلق،

أخرجني، الخناجر، ضيّعي، الحزين، تحطّمت، مخضّبة...

ث- الحقل الذي يمثل الذات: وجهي، صوتي، يدي، العين، الأذن، شفة، الفم، الأنف، الرقبة.

واللافت للانتباه أنّ الحقل الدال على مرارة الحزن قد ألقى بظلاله على كلّ النص الشعري،

لتتأكّد بذلك هيمنة الانكسار والاعتراب النفسي اللذين يعاني منهما الشاعر، ولترسم لنا

مشاعر الضياع والتمزّق. وفي غمرة هذا الحزن يتراءى لنا نوع من الصراع بين الحضارة

الغربية والحضارة العربية أو صراع الإنسان ضد أخيه الإنسان، وربما جاز لنا من خلال هذه

الحقول الدلالية أن نبني مجموعة من الدلالات التي تتعالق فيما بينها، لتكون البنية الدلالية

الكبرى وهي تيمات ظاهرة أسست لها بنيات مقطعية هي:

¹ لينظر آيات أوشان علي: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ص 166.

- يقود حب المعرفة والاكتشاف عند فاتح علاق للدخول إلى المدينة الجديدة.
- ترفض المدينة الجديدة كلّ غريب عنها وتخرجه بعيدا عن أسوارها.
- الرغبة الجامحة للشاعر تجعله يحاول الدخول مرات، ولكن من دون جدوى.
- الانكسار والحزن سمة بارزة في نفسية الشاعر، جعلت منه ذاتا محطمة.

إنّ كلّ هذه البنى مترابطة دلاليا ومنطقيا، تشكّلت كلّها لتخدم البنية الكبرى للنص الشعري "أسوار" التي تتحكم في مقاصده وأهدافه. على أنّ المقاصد والأهداف التي ينشدها الشاعر تظل خفية، إلّا أنّ المتلقي المحلّل عندما يجمع كل هذه العناصر السياقية السابقة التي تشكل العملية الاتصالية، يمكن أن يصل إلى مقاصد بذاتها وهي التي يريد أن يتحقق. ولعلّ أبرزها الدعوة إلى النزعة الإنسانية التي تتشد التحرر من التعصب وتنبذ العنف وتدعو إلى الحب والسلام الذي يوطد دعائم الأخوة الإنسانية، وتبرز قيمة أخرى يطمح إليها هي الدعوة إلى حب الوطن والنزوع إلى تقديسه والوفاء له. ولعلّ من نافلة القول التذكير بأنّ كلّ هذه القيم الواردة في النص الشعري "أسوار"، هي نفسها التي تغنى بها شعراء الرومانسية حين وجدوا أنفسهم في بلاد غريبة، بعيدا عن بلادهم الأصلية ورأوا بأنّ أعينهم مظاهر الظلم واللامساواة، فجاءت أشعارهم تبعا لذلك تنادي بالثورة على كل أشكال الضيم والاستبداد التي تمارس ضدّ الإنسان، وقد وجدوا كما وجد فاتح علاق ضالته في الشعر الذي كان ملاذا احتوهم للتعبير عن كل تجاربهم الإنسانية، على اختلافها وما تتوق إليه أنفسهم. ولعلّ هذه النزعة الرومانسية التي نشتم رائحتها في كل قصائد فاتح علاق لها ما يبررها، فقد كان واحدا

من الكثيرين الذين تأثروا تأثراً عميقاً بشعراء المهجر وهذا ما يفتح الباب على مصارعيه من أجل تقصي بعض الظواهر التناسلية في قصيدة " أسوار".

8.3 . فضاء المناصصة ودوره في تحقيق الانسجام:

التّناص من المفاهيم النّقدية التي اهتمّت بها لسانيات النّص نظراً " لما له من فاعلية إجرائية في تفكيك النّص وتركيبه، كما يساهم في تحقيق انسجام النّص ومقروئيته"¹. ومقروئية النّص في حدّ ذاتها عملية تعتمد على معرفة التّلاقح الحاصل بين النّصوص الأدبية والشعرية، والشاعر في ذلك " يعيد إنتاج ما تقدّمه وما عاصره من نصوص مكتوبة وغير مكتوبة، عالمية أو شعبية "². هذه المعرفة بالنّصوص التي أنتجت تعتمد أصلاً على ثقافة المتلقي وسعة اطلاعه وقدرته على ضبط المؤشّرات التي تتقاسمها النّصوص فيما بينها، ممّا يجعله قادراً على فهم التّعالقات النّصيّة التي تتمّ على مستوى المضمون والشّكل. ويقدم التّناص كذلك إسهامه الفاعل في إدراك انسجام نصّ أدبي معيّن، من خلال "استنطاق سننه اللّغوي وبنيته العميقة، والدّخول إلى أغوار النّص واستكناه دلالاته وتفاعلاته الخارجيّة والداخلية "³.

وقصيدة "أسوار" من النصوص الشعرية الكثيرة لفاتح علاّق التي تنفتح على قصائد كثيرة بشكل غير مباشر، تتحاور معها لتحقيق الانصهار والتّفاعل، وهذا ممّا يسهّل على المتلقي / المحلّل إدراك التّفاعلات الذّهنية المتحققة على المستوى الدّلالي فيها. إنّ الشّعر

¹ حمداوي جميل: محاضرات في لسانيات النّص، مكتبة المثقف الالكترونية، ط1، 2013، ص132.

² مفتاح محمّد: تحليل الخطاب الشعري (استراتيجية التّناص)، ص 129، 130.

³ حمداوي جميل: محاضرات في لسانيات النّص، ص 133.

كما يقول فاتح علاق: "ليس وثيقة نفسية ولا وثيقة اجتماعية، إنه تشكيل جديد للعالم من خلال انفعال بموضوع محدّد ورؤية خاصة له".¹ وإذا كان الشعر كذلك، فإنّ كثيرًا من المبدعين تفاعلوا بعمق إتجاه تجارب إنسانية معينة، وشاعرنا واحد من الذين أعييتهم بعض مواقف الحياة فحطّمت نظرتهم المثالية للواقع فتشابهت أحزانهم وتعانقت أرواحهم وإن كانت بعيدة.

وظاهرة الحزن التي نلمسها في شعر فاتح علاق وخاصة في قصيدة "أسوار"، تلتقي مع كثير من الأشعار التي تغنّى بها رواد الشعر. على أنّ حزنهم وإن اختلفت فيه الدوافع يظل، بلا شك، تجربة صادقة عاشتها ذواتهم وانفعلت بها عواطفهم فحفرت في أعماقهم ذكريات لا يمحوها الزمن. وعلى هذا الأساس يمكن أن نرصد قصائد شعرية كثيرة استطاع فاتح علاق أن يصهرها مع ذاته المبدعة، وقد كان للاغتراب على الخصوص يدّ واسعة في تنامي الأحزان، وهو نفس الإحساس الذي ملأ المتنبي حين مرّ بشعب بوّان في بلاد فارس، فأنشد قائلاً:

بمنزلة الربيع من الزّمان

مغاني الشّعب طيبا في المغاني

غريب الوجه واليد واللسان².

ولكنّ الفتى العربيّ فيها

إنّ فاتح علاق والمتنبي يلتقيان في الإحساس بالوطن والشّوق إليه، وهذا الإحساس

يشدّ أكثر حينما يكونان بعيدين عنه، وهما لذلك يوضّحان البؤن الشّاسع بين أن تكون في

¹ علاق فاتح: تحليل الخطاب الشعري، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، ط2، ص2008 ص15.

² المتنبي أبو الطيب: ديوانه، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983، ص145.

وطنك أو مغترباً عنه. والشّعور بالغربة هو شعور بفقدان الدّفء والحبّ حتى وإن كانت الأماكن التي يسافر إليها ساحرة، غاية في الجمال، فكلّ الأشياء تفقد قيمتها وحضورها في غياب الوطن. ولا ريب أنّ فاتح علاق في كل ذلك يرى أنّ الإحساس الذي يتولّد عندما يرفضك الآخر، مأساة أخرى أقوى من الاغتراب نفسه والبعد عن الوطن خاصّة عندما يتأكّد أنّ الذي يرفضك هو نفسه الذي يتغنّى بالحرية والمساواة والعدالة، ولعلّ هذه الأحاسيس والمعاناة تلتقي مع شاعر آخر هو "أحمد مطر" حين يقول:

يريدون مني بلوغ الحضارة

وكلّ الدّروب إليها سدى

والخطى مستعارة

فما بيننا ألف بابٍ وبابٍ

عليها كلاب الكلاب

تشتمّ الظنون وتسمع صمت الإشارة

وتقطع وقت الفراغ بقطع الرّقاب

فكيف سأمضي لقصدي وهم يطلقون الكلاب

على كلّ دربٍ وهم يربطون الحجارة.¹

إنّ الوصول إلى الحضارة كما يراه "أحمد مطر" مرهون بتخطي الصّعاب وهي تلك الكلاب التي تحرس الأماكن حتى لا يدخلها غريب، وكفاح الشاعر من أجل الوصول إلى الهدف

¹ مطر أحمد: الأعمال الشعرية الكاملة، دار الإسرائ للنشر والتوزيع، فلسطين، ط 1، 2013، ص 18.

يظل بعيد المنال لأنّ الأبواب موصدة. وإلى قريب الاغتراب والشعور بالحزن والانكسار،
تقترب معاني قصيدة الشاعر الجزائري "عبد العالي رزاقى" الإبحار في متاهة الصّفر، حين
يقول:

أدور ... أدور

في خلجات أيّامي الشّقية... والزّمان

وفي مرايا الصّمت... والمنفى

وحيداً

أرتمي...

في لجة الأحزان

في دوامة التّخمين

في أيقونة التّجوال

وحيداً

في عقارب ساعة عمياء

أغتال الدّقائِق والنّواني¹.

والقصائد التي عكست تجارب الحياة وتموجات النفس وانكساراتها كثيرة لا يمكن بحال
أن نلمّ بها جميعاً، ولكن يكفي أن نلقي الصّوء على بعضها حتى نستطيع أن نربط بينها
وبين النّص الشعري " أسوار". وتستوقفنا في هذا السّياق قصائد الرّومانسيين الذين هاجروا

¹ عبد العالي رزاقى: الحب في درجة الصفر، الشركة الوطنية للنشر والتوزيع الجزائر، 1977، ص171.

الى بلدانٍ غير بلدانهم الأصلية، فعانوا في ذلك قساوة البعد ومرارة البين، فغدت أشعارهم أغاني تنزف حرقة على الانتماء والدفع المفقودين في الغربة، يوجهها شعور موحد هو الاغتراب بكل أبعاده. إنّ الدفع الذي يبحث عنه الإنسان لم يجده الشعراء في تلك البنايات الشاهقة، أو في تلك المراكز التجارية الفخمة أو في التقدم العلمي، أو في الجامعات المعروفة في غير أوطانهم، ولكنهم وجدوه وأحسّوا به في أوطانهم التي احتضنتهم فكانت لهم الأم الرؤوم الرؤوف. وعندئذٍ تنكشف لهم الحقيقة وتنكشف لشاعرنا أيضاً، ليدرك أنّ الوطن هو الحقيقة وما دونه سرابٌ ووهمٌ، فالإنسان الذي يعيش من دون وطن هو الإنسان الذي يفقد للحبّ والأمان.

والى قريب هذه المعاني يُطلّ علينا مقطع شعري لبدر شاكر السيّاب في قصيدته "أسير القراصنة" التي يقول فيها:

وأنت لا حب ولا دار

يسلمك المشرق

إلى مغيب ماتت النّار

في ظلّه... والدّرب دوار

أبوابه صامته تغلق.¹

وهكذا نجد صور المعاناة والحزن والاعتراب والغربة سمة بارزة تتقاسمها قصيدة "أسوار" وقصائد شعرية كثيرة، ممّا يدفع بالمتلقي المحلّل الى فهم العلاقات القائمة بين الدلالات

¹ السيّاب بدر شاكر: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1995، ص 376.

الثّأوية في القصيدة محل الدّراسة. إنّ انصهار العديد من القصائد الشعرية داخل بوتقة " أسوار "، يعكس بلا شك اطلّاع فاتح علاق على خصوصيات العديد من الشعراء الذين عبّروا عن مواقف الحياة المتغيّرة وانعكاساتها على الذات إمّا سلّبا أو ايجابيا، ومن الواضح بعد ذلك أنّ اكتشاف الانسجام في "أسوار" يبقى أمرا مقدورا عليه.

تلك إذن بعض أوجه التزاوج والتعالق بين "أسوار" وبعض القصائد الشعرية العربية.

الفصل الثالث

الاتّساق والانسجام في ديوان "الجرح والكلمات".

-المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " الجرح والكلمات"

-المبحث الثاني: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " على ذروة

الروح"

المبحث الأول:

التحليل النصي للقصيدة الشعرية " الجرح
والكلمات "

1. بين يدي الديوان:

"الجرح والكلمات" هو الديوان الثاني للشاعر، وقد نظم قصائده السابعة والثلاثين وفق نظام الشعر الحر. معظم قصائده نُظمت سنة 2000، غير أنّ الديوان لم يُنشر إلا سنة 2008 بدعم من وزارة الثقافة في إطار الصندوق الوطني لترقية الفنون والآداب.

يوصل فاتح علاق في هذا الديوان نضاله وكفاحه ضد نوازع النفس الضالة عن طريق الحق. والنضال وإن اتّخذ عند كثير من ذوي الضمائر الحيّة أشكالاً متنوعة، فهو عند شاعرنا نضال بالكلمة لأنها السلطة التي لا تُقهر إذ تظل تمارس جبروتها على الكل وهي عصية على أن تُخنق أو تُسجن. يدرك الشاعر كامل الإدراك أنّ الكلمة هي التي تحيي في النفوس الإحساس بالحبّ والجمال، فهي تنقلهم من حال إلى حال، وهي التي تصنع أفراحهم وأحزانهم، و"الكلمة تقول والقول فعل وليس أقوى من أثر الكلمة في حياة الناس".¹ ويتعدّى أثر الكلمة إلى الكون كلّهُ فهو الذي بدأ بكلمة "كن"، وبداية الكون هاهنا إنّما المراد منها الحياة والحركة والسّعي بعيداً عن الخمول والجمود. الكلمة إذن صانعة للحياة وصانعة للإنسان وتقديس للشاعر للكلمة هو في ذات الوقت تقديس للشعر، لأنّ الشعر عالم حي مادته الكلمات، فهو لا يقوم إلاّ عليها ولا يحيا إلاّ بها. على أنّ الكلمات في الشعر ليست كغيرها في العلوم الأخرى، فهي تتحرّر من قيود المعاني القاموسية الضيقة التي وُضعت لها لتخلق عالماً جديداً رحباً يجعل اللامعقول معقولاً والمستحيل ممكناً. والكلمة في كثير من الحالات هي صاحبة القرار إذ "لا تخضع للشاعر بل تتمرّد عليه، وتأكل من لحمه وتشرب

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، دار التنوير للنشر والتوزيع، الجزائر، 2008، ص05.

من دمه ولكّنها لا تصنع إلّا مجدها على أنقاضه".¹ إنّها ترفض أن تكون تابعة أو خادمة، ترفض أن تأتمر لأوامر الشاعر فتكون إذ ذاك تحت إمّته وسلطانها.

إنّ هذا التمرد والعصيان هو الذي يخلق في كثير من الأحيان تلك الحرب الشرسة بين الكلمة والشاعر، فيشتدّ الصراع وترتدّ الكلمة خارجة عن السلطان يحاول فاتح علاق أن يعيدها إلى عصمته لأنّها كما يقول: "تسرقنا من عالمنا وتزرعنا في عالمها، تبعدنا عن طفولتنا وأنفسنا، تجرّجنا إلى التيه لننمو كالأعشاب البريّة بعيدا عن أهلنا وذوينا".² غير أنّ هذا الصراع لا يدوم طويلا، فالشاعر لا يمكنه أن يعيش من دون الكلمة والشعر. إنّها عالمه الذي يسكن فيه ولا يريد أن يفارقه، إذ من ذا الذي يحزّر هذه الذات ويفكّ قيودها نحو المتسع الفسيح غير الكلمة، ومن ذا الذي يحولها من طائر صغير خائف إلى نسر يجول الآفاق والأعالي غير الكلمة؟، ومن ذا الذي يداوي جرحها - وما أكثرها - غير الكلمة؟. الشعر إذن دواء لكلّ جراح، ومهما اختلفت أسبابها ومهما كانت غائرة ممتدّة في العمق، فوحدها الكلمة قادرة على أن تخفّف الآلام وتجعل الجرح يلتئم شيئا فشيئا. ولا شك أنّ الفسحة التي يمنحها الشعر للتعبير عن هواجس النفس وأحزانها وجرحها، حظوة كبيرة لا ينالها إلّا ذو حظ كبير، إنّّه الشاعر.

الديوان إذن يعكس تجربة الشاعر مع الكلمة، ويؤكّد من خلال قصائده أنّ الشعر كان ولا يزال رسالة تخدم الإنسان والمجتمعات، فالكلمة الصادقة هي التي تحيي في النفوس

¹المصدر السابق، ص04.

²المصدر نفسه، ص06.

الخير والحب والجمال، وهي التي تظلّ سيفاً مسلّطاً على الرّقاب تحاول أن تعيد إلى جادة الصّواب كلّ من زاغ بصره عن الطريق القويم. وواضح من عنوان الديوان اجتماع الجرح مع الكلمات، ممّا يؤسّس للعلاقة الأبدية بين الاثنين، فمن الجرح تُولّد الكلمات ومن الكلمات يُصنع البلم الذي تُضمّد به الجراح حتى تلتئم وتطيب. وانطلاقاً من كل ذلك يظلّ الشعر "مصدر معرفة وشاهد صواب وخطأ وأصل يُرجع إليه، فيه الحق والحكمة، هادٍ مرشد واعظ مثقف".¹ ولا يتحقّق هذا المراد إلّا إذا اجتهد الشّاعر اجتهاداً عسيراً في البحث عن الكلمة التي تنبض بالحياة، تلك الكلمة التي توقظ الهمم والمشاعر. إنّ الشاعر كما النبيّ، هدفه بعث قيم الخير في النفس البشرية، ولا سبيل إلى ذلك إلّا عن طريق الكلمة. والبحث عنها ليس بالأمر الهين ولا هو باليسير، ولنا أن نقف عن خطورة هذا العمل المضنى حين نجد أنّ " بعض الأديان تمثّلت الكلمة خلقاً لله كخلقه للكون، بل تمثّلتها أصلاً لكلّ خلق".²

2. الترابط النصي، آلياته ووسائله في قصيدة " الجرح والكلمات ":

"الجرح والكلمات" هي القصيدة المحوريّة التي تحمل اسم الديوان نفسه، والوقوف عند بنيتها يعني البحث في الاتّساق والانسجام اللّذين يُعدّان من أهمّ ركائز لسانيّات النّص، وهذا ما يستدعي اكتشاف أهمّ الرّوابط التي تقوم على تماسكها على اعتبار أنها "بنية قائمة بذاتها، مستقلّة من حيث الشكل والموضوع والرؤية والبناء".³ إنّ الترابط القائم بين مستويات النص الشعري المختلفة هو الذي يمنحه هذه الحيوية وهو الذي يمكّنه من التّعبير عن التّجربة

¹ غالي وائل: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998، ص 207.

² إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 179.

³ بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، مباحث في الإجراء والتأسيس، ص 238.

الشعرية بكل أبعادها. وانطلاقاً من هذه الأهمية تستوقفنا العديد من الروابط المبنوثة على امتداد المقطعين الشعريين لهذه القصيدة، وهي الروابط الشكلية التي تحقق التماسك الرصفي، ولعل من أهمها ما يأتي:

1.2. الربط النحوي وأشكاله:

. الإحالة:

من البديهي أنّ الكمّ الهائل من الأسطر الشعرية للنص الشعري " الجرح والكلمات " لا بدّ له من رابط بينها، وهذا ما يؤدّي بنا إلى تسليط الضوء على دور الإحالة -سواء أكانت إحالة قبلية أو بعدية- في بسط التعلّق بين المحيل والمحال إليه.

ولعلّ القارئ المتأمل "للجرح والكلمات" يلفت انتباهه ورود ضميرين وروداً عالياً في بناء النص من بدايته إلى نهايته، وهما ضمير المتكلم الذي يعود على الشاعر، وضمير آخر هو العائد على الكلمات. ولا عجب في ذلك فالقصيدة كلّها مبنية على حوار الذات الشاعرة مع الكلمات. وعلى هذا الأساس يحيلنا ضمير المتكلم في كثير من الأفعال والأسماء بشكل آليّ إلى الشّاعر، ثم تتغير وجهة الخطاب بنقله إلى جهة أخرى متكلمة تُظهر ضميراً آخر يعود على غير ذات الشاعر، وهذا الانتقال من ضمير إلى آخر يوضحه هذا المقطع الشعري حين يقول فاتح علاق:

تشرب الكلمات دمائي وتأكّل لحمي

وتنقّات ذاكرتي ثم ترفع هاماً

كلّما كبرت غرّها فرعها واستطالت

وألقت عليّ بأجنحة من خزامي

وأرخت عليّ ستائرّها ثم قالت سلاما سلاما.¹

إنّ الانتقال من ضمير المتكلم الدّال على الشّاعر في الأفعال والأسماء التّالية من مثل: قمت، تعاتبني، استطعت، جرحي، أمزجتي، إلى ضمير المتكلم الدّال على الكلمات في: قالت، صوتي، فأطلق، جناحي، هو رغبة الشّاعر في الانتقال من حال إلى حال بحيث تتغيّر وضعيات الذات من حال الصّمت والسّكون والهدنة إلى حال الانتفاض والتّمرد والتّغيير. وهذا الانتقال يؤسّس لفكرة ضرورة التّغيير عن طريق الكلمة، إذ لا جدوى من الصّمت والرّكون إليه في ظل الأرض التي تشتعل والموتى الذين ينتفضون. لابدّ في خضمّ كلّ هذا الحراك أن يقول الشّاعر كلمته.

وإضافة إلى هذين الضميرين اللذين يهيمنان على النص الشعري كله، نجد نوعا من التّجّد الإحالي الممثّل في كاف الخطاب، وهذه الكاف تظلّ وحدة لغويّة مبهمّة لا يُزال عنها هذا الإبهام إلّا بوجودها داخل السّياق الذي نجد فيه مفسّره، وهو هنا ضمير يعود على الشّاعر دون سواه، وهذا ما يؤكّده قول فاتح علاّق فيما يأتي:

قالت وقد نالني سهمها...

إذا كان أدماك صوتي

وحز وتينك ما فتق القلب من زهر

¹ علاّق فاتح: الجرح والكلمات، ص 12.

(...)

رَأَيْتَكَ تَعْبُدُ صَمْتَكَ ...

(...)

إِنَّ صَوْمَكَ كَانَ حَرَامًا.¹

. الحذف:

يكشف المسح الشامل للقصيدة محل الدراسة اعتمادها في بعض المواضع على إقصاء بعض الوحدات اللغوية دون المساس بالمعاني، مما يعني ارتباط أجزاء النص الشعري ارتباطا وثيقا وتشكل كليته الموحدة، ويعتبر الحذف عاملا مهما في تجسيد هذا الترابط، وهو ما تبيّنه الأسطر الشعرية الأولى حين يعمد الشاعر إلى حذف التعبير " نادرا ما"، وهذا حين يقول:

نادرا ما أسوق الكلام إلى بلد

أو أعاقِر شعرا

وأسلق قوما بألسنة من صرير النغم.²

والنقدير: نادرا ما أعاقِر شعرا، نادرا ما أسلق قوما، نادرا ما أسمى الهموم ندامى.

لقد وضح هذا العنصر المحذوف قدرته على فرض استمرار المقصود على مدى متتاليات من الجمل، وهذا ما يؤكد أهمية الحذف كوسيلة ذات فعالية في تماسك النص وثبات المعنى.

¹المصدر السابق، ص 13.

² علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص11.

ومن المحذوفات أيضا أسلوب الشرط الذي تكرر من خلال العبارة التالية: لو أنني استطعت، وهي العبارة التي يمكن تقدير موقع لها في الأسطر الشعرية التالية: أغريْتُ بالنفْس هذا الصَّيَّامَا، أَلَفْتُ بين القبائل ضد هولاكو، أرسلْتُ صاعقة ورجوما، أسرْتُ البحار وسقْتُ النهار إلى بلدي، لتأتي على هذا الشكل: لو أنني استطعت أغريت...، لو أنني استطعت ألفت...، لو أنني استطعت أرسلت... وهكذا. وإقصاء الشاعر لهذين العنصرين بالذات له ما يبرره، فهو لا يريد أن يتذكّر عدم قدرته على تغيير كثير من الوقائع التي تبدو في مجملها تتخطى قوته وحدوده، ويظل هذا العجز في الأخير يؤرقه ويدفعه كرها إلى الصمت. وما يزيد من آلام الشاعر إدراكه لحجم المسؤولية الملقاة على عاتقه، إذ لم يعد الشاعر في عصرنا مجرد مصوّر وناقل للتجارب الإنسانية فحسب، وإنما صار صاحب رسالة وهو مطالب في كلّ زمان ومكان بضرورة تغيير الإنسان والمجتمع نحو الأفضل.

. العطف:

لقد تمّ الرّبط في العديد من الأسطر الشعرية بالواو، وهي وسيلة هامة اتخذها الشاعر في مواضع كثيرة قصد الجمع بين عناصر متنوّعة والرّبط بين أسطر متباعدة، ممّا جعل النص الشعري متسقاً. وهذا الترابط يظهر في هذا المقطع على سبيل التمثيل لا الحصر حين يقول الشاعر:

نادرا ما أسوق الكلام إلى بلد

وأسلق قوما بالسنّة من صرير النغم

(...)

ومن هادن الكلمات تلقفه صوتهما

(...)

وخامرني من شذاها نداء ترامي

وقمت أصلب ما طاف من نغم.¹

ولقد نوّع الشاعر في استخدام حروف العطف التي تشدّ الجمل بعضها إلى بعض بناء على مطلق الجمع والتخيير والاستدراك، وهذا ما ورد في كثير من الأسطر الشعرية ومنها: فاستراح على زخرف، أو أبرق من خاطر، وأزخت عليّ ستائرهما ثم قالت سلاما، لكنّ جرحي يأبى التّأما. إنّ توظيف الشّاعر كل حروف العطف يتناسب مع بنية الوصف والتقرير التي سيقّت في مقام تصوير الحالة النفسية له، كما تتناسب مع بنية الحوار.

. بنية التّكرير:

التّكرير -بكل أنواعه- من الوسائل المهمة في صنع تماسك النص، وقد وظّفه الشاعر على امتداد القصيدة الشّعريّة كلها، ومن المفردات التي تكرّرت كثيرا نجد: الكلام، الكلمات، كلم، دم، الجرح، القلب. وتردّد هذه الوحدات بشكل كبير يعكس رغبة الشّاعر في تكثيف الدّلالة، والتّأكيد على أنّ الحالة النفسيّة الحزينة والجراح التي تنزف من الشّاعر لا دواء لها إلا الكلمة. وما يُجسّد فعلا حزن الشّاعر ومعاناته، رغبته في التّغيير الذي لا يتحقّق ويبقى مجرد أمنية تعكسها بنية التّمني التي تتكرّر كثيرا في العبارات التالية:

¹المصدر السابق، ص11-12

- لو أني استطعت مددتُ حبّالا من الصمت.

- لو أني استطعت مددت حبّالا من الهجر.

- لو أني استطعت لصغت الفضاء طيوراً أبابيل.

- لو أني ملكت ملأت الفضاء لهيباً.

كما يسمح التكرير -علاوة على مهمة الربط- بالإطالة في النص، وهذه الإطالة تسمح بدخول عناصر جديدة على نحو ما نراه في الأسطر الشعرية السابقة.¹ كما تجسّد هذه الوسيلة أيضاً رسم البعد النفسي للشاعر، وهذا ما نلمسه في "الجرح والكلمات" من بدايتها إلى نهايتها. ومن العبارات التي تكرّرت في النصّ الشعري: تعاتبني الكلمات فهل غادر الشعراء الكلاماً؟. وعلى الرغم من إعادة هذه البنية مرتان عن طريق الإعادة المباشرة، أي مرة واحدة في المقطعين، وهي نسبة ورود ضئيلة جداً، إلّا أنّنا نلمس البعد التداولي لها من خلال تمرد الكلمات على الشاعر ورفضها لحالة الصمت التي يتبناها كرد فعل على كلّ الأوضاع المتعقّنة التي أدمت قلبه وجرحته فؤاده. وعليه تُقدّم هذه العبارة بطريقة ضمنية أفعالا لغوية تصب جميعها في فعل واحد هو التحريض على الكلام وضرورة تجنيد الكلمة في خدمة التغيير والدعوة إلى عدم الصمت والاستسلام، لأنّ الشعر يظل بلا معنى إذ لم ينهض بالإنسان نحو التعبير والتغيير والحراك. والشاعر في كل ذلك صاحب رسالة مقدسة عبر التاريخ، وفي الحاضر، وفي المستقبل، وصاحب الرسالة لا بد أن يصوغ من كلماته

¹ ينظر شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص143.

مدفعا يقضي به على الجور والظلم والاستبداد، كما لابد له أن يصوغ من كلماته عبقا وزنايق تحيي في الإنسان نوازع الحب والجمال.

إنّ هذه العبارة التي تتكرر تشير بوضوح إلى دور الكلمة في الشعر ودور الشاعر في المجتمع الإنساني، " فالكلمة ليست مجرد صوت له دلالة، وإنما هي وجود وحضور له كيان وجسم".¹ وإذا كان حالة الكلمة هو ذاك الحال، فحال الشاعر أخطر وأعظم لأنه صانع للكلمة وصانع للوجود وصانع للحياة، فكيف لهذا الشاعر وهو صانع للحياة، وكيف لهذا الشاعر وهو صانع للإنسان أن يغادر الكلام ويقبع في قمقم الصمت؟ وكيف لهذا الشاعر أن يرضى السكون والانكسار بديلا عن الثورة والرفض والتمرد والتغيير وهو الذي:

ينهض الطفل في قلبه

فتحيي الورود ذراه

وتمسح عنه نشيد التعب

فتثور مناه

ينهض مفعما بالهوى والأمل

لينازل حقد الربى

وانتقاض البراري.²

¹ إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضاياها وظواهره الفنية، ص 181.

² علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 71.

. التوازي (parallélisme):

لقد كان اهتمام علماء لسانيات النص شديداً بالبحث في كل الوسائل التي تدعم تماسك النص، وقد وجدوا أنّ خاصية التوازي واحدة من تلك الوسائل التي تساهم "في الاتساق من خلال استمرار بنية شكلية في سطور عدة، كما يمنح فرصة لتنامي النص، وذلك بإضافة عناصر جديدة".¹ والمقصود بالتوازي في لسانيات النص هو "تكرير بنية تملأ بعناصر جديدة".² وهذا ما يعني هندسة القصيدة الشعرية وفق "مقاطع متساوية بغض النظر عن توافقها أو اختلافها المعنوي".³ ويسهم هذا التوازي في النص الشعري في تكرير بنية شكلية تخدم البناء الكلي للنسيج اللغوي محل الدراسة، وقد وظف الشاعر فاتح علاق هذه الميزة في مساحة نصية متباعدة تظهر في الأسطر الشعرية التالية:

لو أني استطعت مددت جبالا من الصمت.

لو أني استطعت مددت جبالا من الهجر.

لو أني استطعت لصغت الطيور أبابيل

لو أني ملكت ملأت الفضاء لهيبا.

إنّنا نلاحظ في كل سطر شعري عناصر جديدة تدخل في كل مرة، على الرغم من وجود بنية شكلية تتوازي من البنى الشكلية الأخرى التي تتعالق بشكل لافت الانتباه، فالأفعال

¹خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص230.

² نقلا عن خطابي محمد، لسانيات النص، ص230.

³ بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، ص160.

كلها مددت، صُغت، ملأت محيلة بالطريقة نفسها على الذات نفسها. وتبقى العبارة التي تتكرر "لو أني استطعت" تُفشل قوة هذه الأفعال التي تشي في كثير منها على التغيير.

3. الصورة الشعرية ودورها في التماسك النصي:

النص الشعري بناء منظم ينقل الشاعر عبره عالما كونيا يتميز هو الآخر بالنظام، ولكن الفارق بين عالم النص الشعري والعالم الذي نعيشه أنّ الأول هو إعادة للعالم الفعلي عن طريق الخيال. وهذا البناء هو عملية ذهنية إبداعية يقوم المبدع فيها برصد العديد من الصور الجزئية التي تجتمع وتتآلف لتنتقل في الأخير صورة كاملة عن تجربة إنسانية معينة أو موقف إنساني معين. والشاعر في ذلك يجتهد في ابتكار طريقة تتعالق وفقها هذه الجزئيات التي يكملُ فيها كلُّ جزء الجزء الآخر، بهدف تحقق الوحدة الكلية في بناء المعنى داخل النص الشعري.

والقصيدة التي بين أيدينا " الجرح والكلمات" من القصائد الشعرية المعاصرة التي ترصد جانبا من جوانب التجربة الشعرية للشاعر فاتح علاق، محاولا من خلالها تبني فكرة قيمة الكلمة الشعرية في بناء المجتمع الإنساني. على أننا نجد في هذه القصيدة علاقة المد والجزر بين الكلمة والشاعر. وهي العلاقة التي تؤسس في جزء كبير منها جانبا من الصراع بين الطرفين المتنازعين، فمرة تكون الغلبة للشاعر وأكثر المرات يكون الانتصار حليف الكلمات، وفي ضوء هذا الصراع تتوضح أكثر قيمة الشعر وقيمة الكلمات في النهوض بالتغيير ورفض الواقع وما يميّزه من سلبيات تعيق تقدم الإنسانية نحو بناء غد أفضل.

وقد نتج عن هذا الموقف أن تميزت "الجرح والكلمات" على امتداد أسطرها الشعرية بتعالق كثير من الأجزاء التي كوّنت الصورة الكلية، وهوما سمح ببناء معنى موحد يبدأ بالأسطر الشعرية الأولى لينتهي عند آخر سطر شعري للنسيج اللغوي الشعري. ولعل هذه الصورة الكلية يمنحها بكل دقة هذا المقطع الشعري الذي تظهر فيه الكلمات شخصا غاضبا يعاتب محبوبه (وهو الشاعر) ويأمره ولو بطريقة ضمنية أن يعود إلى سابق عهده فيحمل سلاح الكلمة ويمضي إلى الأمام. وتتواصل المشاهدة لتقدم صورة مرعبة عن الكلمات، وهي في أوج غضبها لتتحول عن طريق الخيال والتصوير إلى حيوان مفترس فَقَدَ سيطرته، ولم يعد له هدف سوى أن ينهي حياة فريسته التي لم تأتمر لأوامره، وكلّ هذا التصوير الدقيق لكل هذه التحولات في المشاهد يختزلها قول فاتح علاق:

تعاتبني الكلمات فهل غادر الشعراء الكلاما؟

لو أنني استطعت مددت حبالا من الصمت

أغرّيت بالنفس هذا الصياما

وقمت أصلب ما طاف من نغم

أو أبرق من خاطر

أو تألق من كلم عبر وادي الهيام

فإن ضياءها كان ظلما

تشرب الكلمات دمائي وتأكّل لحمي

وتقتات ذاكرتي ثم ترفع هاما

كلما كبرت غرها فرعها فاستطالت

وألقت علي بأجنحة من خزامي

وأرخت عليّ ستائرهما ثم قالت سلاما سلاما

خانني ودّها فاستتبّت مفاتها فاستطارت

وألقت ضراما.¹

ولا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ القصيدة كلها مبنية على الصورة الشعرية التي تكتمل بحضور كل أجزائها، وقد أبدع الشاعر في ذلك حين جعل هذه "الكلمات" تخرج عن صمتها لتعلن تمردا وثورتها على الشاعر، فالكلمات تغضب، تفرض نفسها، وهي طائر جارح جامح نحو الفضاء يطلق جناحيه بحثا عن الحرية والتعبير. كل الذوات المجتمعة في القصيدة تتحرك، تتنفس وتشتعل، تدمى وتبكي وتأرق... لتصنع كلية النص وتصنع معها قوة الكلمات، وهو ما تجسّد في بعض هذه الأسطر الشعرية حين يقول فاتح علاق:

قالت وقد نالني سهمها فانكسرت على شوكة تننامي

(...)

إذا كان أدماك صوتي

(...)

فأطلق جناحي إن الفضاء ينادي هياما رأيّتك

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص12.

تعبد صمتك والأرض من حولك جمره والهواء زفير

وهذا المدى عبرة ودم

غصت الأرض وانتفض الميتون القدامى

(...)

أنتقر من كلمات تفرق هذا الهواء وتشعل قلب الحصى

إن صومك كان حراماً.¹

لقد نشأ عبر هذا التعالق التصويري البناء المكتمل للنص الشعري " الجرح والكلمات "، وهو ما يؤكد بلا ريب، قيمة الخيال في التماسك النصي من خلال التأسيس للتعالق الجملي من بداية النص إلى نهايته، وهذا التعالق هو الذي يفرض هيمنة المعنى الموحد. والمعنى الموحد للنص تصنعه بلا شك آليات أخرى، لا تظهر على سطح النسيج الشعري، مما يحملنا على الولوج إلى داخله قصد استقصاء هذه الآليات.

4. الحبك النصي وآلياته في قصيدة " الجرح والكلمات ":

"الجرح والكلمات" نص شعري إبداعي يقوم فيه الشاعر ببناء المعاني بناء منسجماً، والانسجام يفضي إلى وحدة الموضوع الذي تتجسد عن طريق " ترتيب الصور والأفكار ترتيباً به تتقدم القصيدة شيئاً فشيئاً حتى تنتهي إلى خاتمة يستلزمها ترتيب الأفكار والصور".² وكل قصيدة شعرية لا شك ترسم معالم بنائها بحيث تختلف آليات انسجام معانيها من نص شعري

¹المصدر السابق، ص13، 14.

² هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، 1973، ص 394.

لآخر، وتستوقفنا في القصيدة الشعرية محل الدراسة بعض الروابط المهيمنة التي وصلت بين دلالات المقاطع الشعرية، من أهمّها:

. 1.4 الحوار والتوافق وتعدد الأصوات:

"الجرح والكلمات" مبنية على وحدة الموضوع، وهذه الوحدة تبنى على أساس من التدرّج الذي يُخضع الشاعر قصيدته له، فيظهر هذا التسلسل في الأفكار والمعاني. وقد اتخذ فاتح علاق من الحوار القائم بينه وبين الكلمات مرتكزا أساسيا قامت عليه كل دلالات النص الشعري، وإن كانت تلك الدلالات في كثيرا منها تقضي إلى حجم الصراع بينه وبين الذات التي ترفض صمت الشاعر، إلا أنّها استطاعت أن تحقق الانسجام المطلوب، فالحوار كما يتّضح يخدم في جزء كبير منه التأسيس للتدرج الموضوعاتي. إنّ الشاعر كما نرى هو الذي يفتتح الحوار وهو الذي يرغم الكلمات على الدخول فيه من خلال تقديم ملامح عامة تخصّ الذات الشاعرة، فإذا هي ذات يستهويها الصمت أو هي ذات ملّت من الكلام الذي لم يعد يجدي فاتخذت من الراحة زخرفا نامت عليه. وتقدم الأسطر الشعرية الأولى مدخلا مهما يحملنا على فهم نفسية الشاعر التي عافت الكلام، وهذا حين يقول:

نادرا ما أسوق الكلام إلى بلد

أو أعاقر شعرا

وأسلق قوما بالسنة من صرير النغم

نادرا ما أعانق أمزجتي واسمي الهموم ندامى

الكلام شرك

ومن هادن الكلمات تلقفه صوتها

فاستراح على زخرف من ندى واستنما

كلما التأم الجرح عانقني....

وخام رني من شذاها نداء ترامى.¹

إنّ هذا الصمت وعدم معاقرة الشعر وهجر الشاعر للكلام والكلمات، كان دافعا لثورة هذه الأخيرة على الشاعر، فالكلمات لم تُخلق لتسجن ولم تكن يوما حبيسة النفس المتشائمة، كيف لا وهي التي وُجدت لتقول، والقول هاهنا إنّما هو التغيير. وفرض هذه الرؤية مرتبط بلا شك بالحوار الناتج من الجهة التي تقع على النقيض، وهي الرؤية المغايرة التي تبثها الكلمات حين تقول:

أنتفر من كلمات تورق هذا الهواء

وتشعل قلب الحصى

إن صومك كان حراما

أنا غصة الأرض، جرح الزمان

فهلا صدعت لصدع الأيام

ورجع اليّامي.²

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 11.

² المصدر نفسه، ص 14.

والحوار، كما نرى، يخلق توافقاً كبيراً وانسجماً واضحاً من خلال تداول الموضوع نفسه بين المتحاورين، فكلام الشاعر وردُّ الكلمات عليه لم يخرج من بداية القصيدة إلى نهايتها عن الفكرة الأساسية التي تركز عليها القصيدة ككل، وهي: أهمية الكلمة في التغيير وقدرتها على محو الجرح. وإن كان الجرح في غالبية سببه الإنسان، فإنَّ الإنسان وبالأخصَّ الشاعر قادر على أن يهزم هذه الجراح ليحل محلها الأمل والسعادة والفرح. والقصيدة وإن تميّزت عموماً بهيمنة ذات الشاعر وتوسعها عبر كامل مساحة النص الشعري، إلا أنَّ قدرة فاتح علاق قلصت من هذه الهيمنة حين جعل الكلمات ذاتاً أخرى تتسلخ عن الذات الأصلية، وجعل من الكلمات قوة فرضت نفسها عن طريق التمرد والعصيان، وهذا التعدّد في الأصوات هو الذي مكّن النص الشعري "الجرح والكلمات" من خلق تلك الحيوية والديناميكية التي أفضت في الأخير إلى انسجام المعاني.

. 2.4 علاقة الشرط والجواب:

علاقة الشرط والجواب من العلاقات الدلالية الأساسية التي أسهمت بشكل كبير في بناء النص الشعري "الجرح والكلمات" فهي ذات نسبة ورود عالية، إن لم نقل إنّها المرتكز المهيمن الذي اتّخذه الشاعر في صنع التماسك المعنوي لكل دلالات القصيدة الشعرية، وهي إلى ذلك تضيف على النسيج اللغوي نوعاً من التنوع. ووجود علاقة الشرط بين القضايا يؤسّسها الربط بالأداة "لو" و"إذا" وهي "حروف شرط غير جازمة تأخذ فعل شرط وجواب

شرط"¹، وهي من العلاقات التي وظّفها فاتح علاق في بناء فكرته الرئيسية على نحو ما نرى في قوله:

لو أنّي استطعت مددت حبالا من الصمت

أغرّيت بالنفس هذا الصّياما

(...)

لو أنّي استطعت مددت حبالا من الصمت

لكنّ جرحي يأبى التّامّا

(...)

إذا كان أدماك صوتي

(...)

فأطلق جناحي إن الفضاء ينادي هياما.²

والشواهد على هذه العلاقة كثيرة جدا، فهي تمتد بين جمل مشكّلة في ذلك عناقيد من الدلالات المتنوعة التي تشكّل في مجموعها نوعا من الأمنيات التي لا تتحقّق، وهنا يأتي جواب الشرط ليمتّع هو الآخر عن التحقق لامتناع وجود الشرط. وذلك نحو ما نرى في قول فاتح علاق:

لو أنّي استطعت لصغت الفضاء طيورا أبابيل

¹مغاسلة محمود حسني: النحو الشافي، مؤسسة الرسالة، ص68.

²علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 12-13.

تقصف باطل إبرهة

وأرسلت صاعقة ورجوما

(...)

لو أني ملكت ملأت الفضاء لهيبا

أسرت البحار وسقت النهار إلى بلدي

وهزمت الظلّاما.¹

إنّ هذه العلاقة التي بنت النص بناء متلاحم الدلالة، عكست بكل صدق نفسية الشاعر المحبطة، ومردّد هذا الإحباط رغبة الشاعر في تحقيق العدل والتغيير نحو غد أجمل، ولكنّ قدرة الشاعر تظلّ دون ذلك. ويظهر أن حجم الأمنيات تحتاج إلى قوة تفوق قوة الشاعر، وقلبا صلبا لم تطحنه الحروب ولم يستول عليه الضعف أو الوهن بعد. وفي هذا السياق يقول فاتح علاق:

ولكن قلبي حنته الحروب وناءت به الأرض حتى انحنت

هل يطيق قياما؟²

و"لكن" هذه تقف حدّا فاصلا بين رغبة الشاعر الجامحة في بعث الكون من جديد بما يريد أن يتحقق وبين قلبه الذي استغرق في الصمت، فلم يعد يطيق قياما. "لكن" هنا تختزل كل أفعال الشرط المهيمنة، لتجعلها تتحطم على عتبات الاستدراك والوقوف أمام الوقائع التي

¹ المصدر السابق، ص 13-14.

² المصدر السابق، ص 14.

تحطم الأحلام والأمنيات. علاقة الشرط إذن من الآليات الفاعلة في بناء القصيدة وفي ترابط دلالاتها.

. 3.4 المستوى التداولي:

يرتكز هذا المستوى على تسليط الضوء على السياق وخصائصه في تأويل النص الشعري "الجرح والكلمات". وتأويله يعني إبراز التماسك النصي وانسجام أجزائه من خلال تفاعل العناصر التي تؤسس للبعد التداولي، فالجرح والكلمات هو نص شعري تواصل بين متخاطبين واقع في زمان ومكان معينين، والوصول إلى فهمه يفضي بنا إلى إعادة بناء مقومات المقام الحقيقي وفهم الظروف الملابسة له. بناء على ذلك يقدم لنا النص جملة من المرتكزات التي تدعم فهم السياق ومنها:

- أن النص الذي بين أيدينا هو نص شعري من خلال لفظ شعر، المثبت على الصفحة الأولى للديوان، وهو نص حدائي (من خلال الموضوع، الوزن والقافية، الصورة، اللغة...)، موقع باسم الشاعر فاتح علاق وهو من شعراء الجزائر المعاصرين.

- الإحالة على زمان ومكان الكتاب: الجزائر، مارس 2004

- طبيعة المتلقي: فئة من القراء يُفترض مسبقا معرفتها بخصوصية النص الشعري واللغة الشعرية التي تختلف عن اللغة في الفنون الأدبية الأخرى.

- عنوان النص: وقد اختار الشاعر عنوان النص، الجرح والكلمات، وهو ما يقدم دلالات إيحائية جديدة يجتمع فيها الحزن والدم والداء مع الكلمات أو الشعر الذي يحاول من خلاله

فاتح علاق مداواة هذه الجروح. وقد يفتح هذا العنوان أمام المتلقي متسعا فسيحا من الدلالات المتوالدة التي تختلف من قارئ إلى آخر والشيء نفسه يمكن أن يقال عن النسيج الشعري بأكمله، فالنصوص الحديثة لا تقدم صراحة ملفا تعريفيا بظروف القصيد، "أحوال المتكلم والمتلقي مما يفتح الباب على مصراعيه للتأويل".¹ وفتح الباب أمام التأويلات المختلفة يقضي بوجود قارئ ضمني لا يتقاسم مع المؤلف المعرفة الخلفية فقط، " بل يتقاسم معه أيضا مجموعة من الافتراضات والآمال والمعايير".² كل هذه العناصر مجتمعة تحاول أن تميط اللثام عن الجرح والكلمات، ولكن لابد من الاقتراب أكثر من النص والولوج إلى عالمه، وهذا ما سيسمح بالإجابة عن التساؤلات التالية: من يتكلم؟ ومع من؟ أين؟ متى؟ لماذا؟

. 4.4 المتكلم في "الجرح والكلمات":

إنّ الوحدات اللغوية هي قرائن لفظية تحيلنا على اكتشاف المتكلم في القصيدة الشعرية محل الدراسة، وهي قرائن تدل على ضمير المتكلم "أنا" الذي يعود على الشاعر على اعتبار أن "الجرح والكلمات" هو موقع باسمه. كما ورد في النص ضمير آخر دال على الغائب في الأفعال التالية: قالت، كبرت، ألفت وقد ورد ضمير المخاطب "أنت" في مثل: أتتفر، وكاف الخطاب التي تعود على الشاعر، وكل هذه الضمائر تؤسس لقيام حوار بين الشاعر والكلمات. والحوار كما هو معلوم "يبعث الحياة والحركة في الحديث ويؤدي إلى الهدف يبرّر المغزى ويكشف عن مدى الصراع في المواقف المغايرة ، وبالإضافة إلى أنّه

¹ بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، ص 282.

² بوقرة نعمان: المرجع نفسه، ص 282.

يترجم الشخصيات ويستبطن انفعالاتها وأزماتها ويضعها في إطار نفسي معين ¹. على أن الحوار القائم بين الطرفين في " الجرح والكلمات " يُظهر الأنا النصي أو الشاعر شخصا ملّ من الكلام فلم يعد يؤثر إلّا الصمت والسكون، فهو كما نرى لا يعلّق على مطالب الطرف الثاني الذي يظهر معاتبا وغازبيا. إنّ الأنا الحاضر بعمق في النص الشعري يوحي بأنه إنسان متعب ومهزوم أنهكه الواقع المتردي الذي يحيط به، غير أن الطرف الثاني وهو الكلمات يقع على النقيض إذ تبدو عليه ملامح الرفض والثورة والتمرد. وهذا التناقض لا شك يجسد الصراع الحاصل داخل ذات الشاعر. إذ ليست "الكلمات" سوى الشاعر نفسه الذي ينفصل عن ذاته التي اتّخذت من الصمت سبيلا للهروب من هذا الواقع، وهنا ذروة الصراع الذي يجد الشاعر نفسه بين خيارين أحلاهما مر، فإمّا السكون والسكوت وإمّا الكلام الذي لم يعد يغير من الواقع الأليم شيئا.

وأمام جملة من الألفاظ المرتبطة بذات الشاعر من مثل: استراح، استنما، الجرح، أرخت، خانني، انكسرت، تقّات، صمتك، ... وغيرها نستنتج أن الشاعر يعيش لحظة اغتراب أليمة ومعاناة عميقة تحمله على الانشطار والانفصال تارة عن ذاته، وتارة أخرى عن واقعه. كما نلمس في مقاطع أخرى ذاتا أخرى تهوى الحرية وتعشق الثورة والتغيير وتمجد العدل، فتقتل أبرهة وتقضي على هولاءكو وتأسر البحار وتسوق النهار.

¹ نقلا عن مناع عادل: نحو النص، اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية، ص 41.

إنّ هذا التفاوت الصارخ هو الذي يكرّس للرؤية الدلالية المهيمنة في " الجرح والكلمات" وهو ما يُفسّر بكل صدق آلام وجراح الشاعر، ووحده فاتح علاق هو الذي يقدر على إنهاء هذه المسألة فإما أن يختار الجرح والموت وإما أن يختار الكلمة والحياة.

. 5.4 موضوع النص:

القصيدة كما نرى مقسمة إلى مقطعين متساويين يجتمعان ليرسما صورة واضحة عن الذات في صراعها ضد التغيير عن طريق الكلمة، وهي صورة اتخذت أبعادا مختلفة تظهر في كل مرة بصورة مغايرة للأخرى. إذا كانت هذه الذات هي التي تهيمن على النص فإنه يمكن لنا أن نلامس بعض الموضوعات التي تشير إليها ضمنيا، وقد تمثلت في:

أ- الغربة: وهو شعور ناتج عن الضياع والتعب نتيجة الابتعاد عن الناس والمكان والواقع، ولعل اغتراب الشاعر ها هنا يعكس بشكل كبير إحساسه بعدم الانتماء لواقع مرير متمرّد يرفضه بكل أبعاده.

ب- الثورة: أمام هذا الاغتراب النفسي واختيار الصمت، تتراءى من بعيد جذوة التغيير، وهذا لن يكون إلّا عن طريق الثورة بالكلمة.

ت- العدل: وهي القيم التي نستشفها من المقطع الثاني من القصيدة حين تظهر كأهداف يريد الشاعر تحقيقها (تقصف باطل أبرهة، ألقت بين القبائل ضد هولاكو...)

ث-حب الوطن: لا ينفصل الشاعر عن الوطن ولا يشعر بذاته إلا داخله، وعليه يكرس كل حياته في خدمته ويأمل في غد جميل له (لو أني ملكت أسرت البحار وسقت النهار إلى بلده).

. 6.4 المتلقي/ القارئ:

لعل القارئ الذي اختاره الشاعر هو القارئ الذي يتقاسم معه الاهتمامات نفسها والمعاناة ذاتها، خاصة تلك الفئة التي تدرك قيمة الكلمة في التغيير والتجديد، وقد تعاني في سبيلها الأمرين. إن كل كلمة هي قطعة من جسد الشاعر وفكره لذلك نراه يكابد ويعاني حتى يمنحها حياتها ونبضها وتأثيرها، وقد نتج عن هذا الموقف وهذه الرؤية المعاصرة نظرة جديدة للشعر ترفض أن يكون مجرد نقل للمشاعر وحسب "وإنما صار الشعر بالنسبة للشاعر ولنا هو الوجود وهو التجربة وهو الحياة".¹ والحياة التي ينشدها الشاعر لا بد لها من نضال مستمر يأبى أن يتوقف، ولكي يؤتي هذا النضال أكله لا بد له هو الآخر من الكلمة الصادقة التي تخرج من الأعماق، فتبدد الظلمة وتسوق الأمل إلى الإنسان.

. 7.4 زمن النص:

يتقاسم النص الشعري زمان، زمن خارج نصي وزمن داخلي. أمّا الأول فتحده وضعية النص انطلاقاً من المرحلة التي كُتب فيها وهي شهرها مارس 2004 وهذا الزمن يحيلنا على الظروف المحيطة بالشاعر وبحياته، وهو كما نستشفه زمن سمته القلق والضياح والفوضى. أمّا الزمن الداخلي فهو زمن يتوزّع عبر فضاءات القصيدة الشعرية متمثلاً في

¹إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، ص 180

زمنين الماضي والحاضر، على أن حضور الماضي كان قويا. ولا شك أن هذه الهيمنة كانت وليدة الحالة النفسية للشاعر الذي أثر أن ينطق من هذا الزمن ليسجل بذلك واقعا حزينا يملأه النفاق والفساد وتبدأ بداية جذوره في النمو من الماضي ليستمر هذا الوضع بكل تعفنه إلى الحاضر. إنّ الشاعر وهو يلجأ إلى الماضي كزمن مهيم إنّما ليرسم البداية الحقيقية للأوضاع المتردّية التي باتت تَوَرِّقه وجعلته يؤثر الصمت على الكلام، فهو الذي أدرك أن الكلام لم يعد يجدي نفعا في الماضي وفي الزمن الحاضر.

إنّ التنوع بين الزمنين الماضي والحاضر ساهم بعمق في بناء النص وتشكيل إيقاعه، كما سمح بتقديم صورة كاملة عن نفسية الشاعر التي حاصرتها الكآبة والاستسلام والتشتت، فهو الذي يقول:

ولكنّ قلبي حنته الحروب وناءت به الأرض حتى انحنت

هل يطيق قياما؟¹

والشاعر في كل ذلك يؤكد، وإن كان ضمنيا - أن إرادة تغيير الواقع نحو الأفضل هو حلم ظل يراوده منذ الماضي ولا يزال في الحاضر.

. 8.4 المكان المؤطر للنص:

المكان في أي عمل فني له قيمته وأبعاده الدلالية التي يسعى الأديب إلى إبرازها، والشاعر كغيره حين يلجأ إليه فهو "يسعى بذلك للتعبير عن مكانن نفسه ودواخلها وتصوراتة للحياة والوجود، فهو يعيش فيه ويمارس تكوينه وأحلامه وعشقه ومرارته وحريته ويموت

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 14

فيه".¹ وبالنسبة للنص الشعري " الجرح والكلمات" يظهر المكان العام المؤطر له كفضاء خارج نصي موقعا بـ"الجزائر"، والجزائر كما هو معلوم بلد الشاعر الذي ولد وعاش فيه وتعلقه به شبيه إلى حد كبير بتعلق نزار القباني بفلسطين حين قال:

فهذه بلادنا

فيها وُجدنا منذ فجر العمر فيها

فيها لعبنا...وعشقنا... وكتبنا الشعر.²

إنّ فاتح علاق وهو يوقع قصيدته ذاكرة اسم الجزائر، فلأنها المكان المحوري الذي ينطلق منه فهو مكان ذو قيمة مركزية يمتدّ عشقه في أعماق ذات الشاعر، ولهذا نجد هذا الارتباط العميق متمثلا في الاهتمام الشديد بكل ما له علاقة بالجزائر. ولعلّ هذا الارتباط والعشق القوي هو ما يبرر القلق والتوتر على مستقبل الجزائر في ظل سيادة الفوضى والفساد.

وفي ظلّ هذا الضياع نشعرنا بانفصاله التام عن واقعه المتغفن لينأى بعيدا عن المكان والزمان فيعيش مغتربا عن وطن ضاعت فيه الكلمة وغادر فيه الشعراء الكلام. على أنّه لا بد من التذكير هنا أن هذا النص الشعري لم يشرّ فاتح علاق فيه إلى أمكنة محددة، ولم يأت على ذكر أسماء لفضاءات مكانية معينة مما يجعل القارئ غير محاصر بمكان معين، ويؤكد اتساع الفضاء الذي توطّره "الجرح والكلمات". وهذا ما يحملنا على القول إن

¹ آيت أوشان علي: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، ص160.

² قباني نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار القباني، بيروت، ج3، ط3، 1983.

الشاعر نأى بعيدا عن هذه النظرة المحدودة ليُجعل من الجزائر فضاء رحبا ورابطة قوية تجمع كل الجزائريين وتتسع لهم، فارتباط الشاعر بالوطن كله هو ارتباط بالماضي والحاضر الذي يصنعه كل الجزائريين ويظهر هذا الارتباط القوي والعميق بالمكان حين يؤكد على ذلك في آخر مقطع وهو يقول:

تعاتبني الكلمات فهل غادر الشعراء الكلام؟

لو أنّي ملكت ملأت الفضاء لهيبا

أسرت البحار وسقت النهار إلى بلدي وهزمت الظّلاما.¹

ندرك في الأخير أنّ الاعتماد على السياق والولوج إلى عناصره يفتح بابا واسعا من التفاعل بين النص والمتلقي، وهو الذي يضمن جزءا هاما من فهم النص ودلالاته وإدراك كيفية قيامها على أساس من الانسجام حتى تكون هناك فعالية تواصلية بين الطرفين الشريكين المنتج والمستهلك للنص الشعري " الجرح والكلمات".

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 14.

المبحث الثاني:

التحليل النصي للقصيدة الشعرية "على ذروة الروح"

التحليل النصي للقصيدة الشعرية على "ذروة الروح":

الشعر عند فاتح علاق رسالة إنسانية تتشد الإصلاح وترمي إلى السمو بالإنسان، ورحلة البحث تبدأ من التأمل الثاقب والإدراك الواعي لسرّ الوجود في هذا الكون. ويضطرّ الشاعر في كل ذلك إلى إعادة الرؤية الأصلية إلى الذات الإنسانية حتى تدرك عن طريق العقل أنّ وجودها مرتبط بالوجود الإلهي. وعلى الرغم من أنّ الحقيقة الإلهية من أظهر الحقائق في الوجود، إلا أنّ غفلة الإنسان تعميه عن إدراكها.

وهذه الفلسفة تلتقي بكل أبعادها في كل الدواوين الشعرية لهذا الشاعر، فهو يعدّ الشعر وسيلةً إبلاغية تقوم على الوقوف عند هواجس النفس ونوازعها وبحثها الدائم والأبدي عن الحقيقة. وهنا تلتقي هذه المجاهدة ورحلة السؤال والبحث مع الصوفي الذي يريد فهم هذه الذات حتى يتسامى بها عن "حياة تنبئ بالزوال وتشعر بزيغ الواقع الوجودي وقصوره".¹ وفاتح علاق كالصوفي وجد نفسه في عالمٍ بغيضٍ طغت عليه المادة واستبدت فجرت الإنسان إلى الضياع والتّيّه نحو واقع ملئ بالزيف والرزائل والخداع، ولا ريب أنّ هذه المعطيات هي التي جعلته يكرّس شعره، وينذر حياته من أجل الاتجاه بالإنسان إلى حياة أنقى وأصفى. وهذا هو مبلغ الإنسانية في الشعر خاصة وفي الآداب عموماً، ذلك أنّ التجربة الشعرية الخليقة بالخلود "هي التي تتناول موضوعاً عاماً أو موضوعاً إنسانياً أو

¹ ابن هاشم خُناثة: الشعر الصوفي بين الرؤية الفنية والسياق العرفاني، ص96.

كونيا".¹ ولو شئنا الدقة لقلنا إنّ "الشعر العظيم الباقي هو الذي يتناول حقيقة من حقائق النفس الدائمة، أو حقيقة من حقائق الوجود الخالدة".² وهذه المعاني السّامية هي ما تمثّله النماذج الشعرية الكثيرة لفتاح علاّق، حيث تتّجه للتأكيد على كل ما هو سماوي وروحاني وأنّ منازل الخلد ليست في الأرض بل هي في السّماء.

وتبقى قصيدة "على ذروة الروح" إحدى أهم القصائد التي تشكّل الرؤية الصوفية بامتياز من خلال ما تقدّمه من الدلالات التي تنتمي بلا شكّ إلى المجال العقدي. ولذلك يبرز المعجم الموظّف على أنّه ذو نظام مختلف يتّخذ من الفلسفة والمنطق والدين والعقل مرتكزاً يقوم عليه، فيغدو النص الشعري طرفاً معادلاً لأطراف أخرى يحاول الشاعر من خلاله بناء قواعد سليمة تتّضح معالمها من خلال دلالات النص. ومن خلال ذلك لا بد من الغوص في أعماق النسيج اللغوي الشعري متّكئين على معرفة الترابط الحاصل على مستوى البنى الشكلية.

1. أدوات الاتّساق وتحقيق الترابط في قصيدة "على ذروة الروح":

"على ذروة الروح" هي بنية تركيبية من الوحدات اللغوية، والتركيب "قطاع من النحو يصف القواعد التي من خلالها نؤلف في جمل الوحدات الدّالة".³ وهو على هذا لا يهتم بقواعد النّحو التي تؤلف بين الوحدات اللّغوية في الجملة الواحدة فقط، ولكن يتعدّى ذلك إلى

¹ السحرتي مصطفى عبد اللطيف: الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة السعودية، ط2، 1984، ص39.

² المرجع نفسه ص 39.

³ طالب الإبراهيمي خولة: مبادئ في اللسانيات، دار القصة للنشر، الجزائر، 2، ص100.

الرّبط بين متتاليات الجمل التي تشكّل في الأخير نصّاً يحتفي بدلالة واضحة. والبحث في ائتلاف الأسطر الشعرية وتماسكها يقودنا إلى إحصاء هذه الوسائل النحوية التي ساهمت بقدر كبير في إنشاء التماسك، إذ يُعدّ "وصف الأبنية السطحية للنصوص وبخصوص وصف النظام العلاقيّ النّحويّ أساساً جوهريّاً لإدراك النصية"¹. ويتقدم هذه الوسائل التي تحقق جزءاً من النصية والتي تؤكد على استمرارية المعنى:

. 1.1 الربط الإضافي:

يتأكّد هذا الرّبط في "على ذروة الروح" من خلال توظيف الشّاعر للواو العاطفة التي جاءت لتحديث شبكة من الرّبط بين صيغ الأمر التي تزخر بها القصيدة، وقد أضافت محتوى للنص وتكثيفا لدلالته من خلال ظهور عناصر جديدة قامت بامتداد النسيج اللغوي، وقد ظهرت هذه الواو في مواضع عطف الجمل الفعلية على بعضها في مقاطع شعرية كثيرة نذكر منها ما يلي:

القِ عَيْنِكَ خَلْفَكَ وَأَدْخَلَ عَيْوَنِي

وَاخْلَعْ فَوَادَكَ إِمَّا أَرَدْتَ الطَّوْفَ

وَانزِعْ نَفْسَكَ فِي حَضُورِي

تَقَدَّمْ وَقُلْ لِلْهَوَى حِطَّةً

هُنَا جَنَّةٌ وَمَقَامٌ كَرِيمٌ

القِ عَصَاكَ بِهَا تَتَلَقَّفُ نُجُوماً وَطَيْراً

¹ هاينه من مرجوت، هاينه من فولفجانج: أسس علم لغة النص، ص120.

واستبرقا وحريراً.¹

إنّ هذه الأسطر الشعرية تؤكد أنّ الواو عمِل كرابط في مستوى الجملة الواحدة، كما اخترق هذه الحدود ليمتدّ عمله إلى ضمان التماسك عبر القصيدة كلّها، وقد كان العنصر المهيمن الذي برز خمسا وعشرين مرة بروزا صريحا ناهيك عن المواضيع التي حذف فيها. على أنّه لا بدّ من لفت الانتباه إلى أنّ 'الواو' إضافة إلى الفاء التي تكررت ست مرات، هي أدوات العطف الوحيدة التي وظّفها الشاعر إذ غابت حروف الاستدراك والتخيير والترتيب، ومردّد ذلك في - أغلب الظن - إلى طبيعة الموضوع التي تتخذ من موضوع الإصلاح أساسا ترتكز عليه، ممّا جعل أفعال الأمر الواردة من الذات الإلهية إلى الإنسانية هي التي تغطي إذ لا مجال لتخيير الإنسان بين فعل وآخر أو ترتيبه واستدراكه.

لقد اكتسب النصّ الشعري طابع الوعظ والإرشاد والإصلاح، وهو ما جعل بروز الواو وهيمنته أمرا منطقيا، فكان بذلك زائرا بالطلب والأمر الذي تتابع في صيغ أفعال ذات دلالات متنوعة، شدّت كلّها بواسطة الواو.

. 2.1 الربط بالضمير

شكّلت الضمائر رابطا بارزا في القصيدة من خلال اتّخاذها أشكالا مختلفة، وقد ظهرت كوسيلة اعتمد عليها الشاعر من خلال ورود كاف الخطاب في كلّ سطر من أسطرها، وهي في هذا النص تخرج عن الحيز الضيق الدال على الشاعر، لتدلّ على كل إنسان مازال فكره مشدودا إلى بهارج الدنيا التي تغزي. ولهذا فقد أحسن فاتح علاّق عندما

¹ علاّق فاتح: الجرح والكلمات، ص 49-50.

اتّخذ من هذه الكاف ضميراً يصلح لأن يحيل على كل ذاتٍ أفرطت في تشبّثها بالفانية، واعتصمت بحبل الوهم والغفلة. إنّ كل من يقرأ هذه القصيدة يشعر وكأنّ الخطاب موجّه له، وفي هذا الشأن يقول فاتح علاّق:

تسافر فيك الذّرى كلّما هبّ فيك النّسيم

ويحضنك النور في المرتقى

هل أظلتّ سماءك تلك النجوم

مازال طيرك يعلو فلا تسهى عنه فتهاوى

أترك ثراك لهذا الثرى

وانجُ بالروح حتّى تراني

لقد كبّلتك الرسوم.¹

وعلى اعتبار أنّ القصيدة هي خطاب موجّه من الذات الإلهيّة إلى الشّاعر، فقد ظهرت معينات توصل إلى استمرار بناء بعض الأسطر الشعرية عن طريق ضمير المتكلم الوارد بصيغة المفرد وياء المتكلم، ويظهر ذلك في المقطع التالي حين يقول الشّاعر:

وتجذبني قبة الروح

يمتصّني الضوء والعطر

يسلّمني لمقام تجلّى

ويشربني السّكر

¹المصدر السابق، ص48.

يحملني الاسم

يعرج بي في سماء تهيم

أرى روضة تتدلّى¹

إنّ هذا المقطع على اختلاف الأفعال الواردة فيه من حيث الأحداث، إلّا أنّها تؤوّل إلى ذات واحدة هي الشاعر. وعليه فهذه الأسطر مترابطة أشدّ الارتباط فيما بينها، إذ يتّضح أنّ صاحب الإحالة المتعيّن من خلال ضمير المتكلم في الأفعال هو نفسه. كما تبرز بعض الضمائر لتحلّ محلّ الأسماء وتستخدم كتعبيرات يُستأنف من خلالها المعنى وهذا في الأسماء التالية: (الذرى، النور، سماؤك، طيرك، الروح، درك... وغيرها). أمّا الضمائر فهي: (هي، هو، ...). وإذا نظرنا إلى سلسلة هذه الضمائر التي ذُكرت سابقا، وجدناها واحدة من "أهم الشرائط النحوية التركيبية الأساسية لتناسق النصوص"².

. 3.1 بنية التكرير:

يمكن النظر إلى التكرير كبنية تثير لدى المتلقي إمكانية فهم النص الشعري المبني على أساس من الارتباط بين أجزائه، وتكرّر صيغة بعينها تؤدي إلى الاستمرارية في المعنى، وتظهر هذه الإعادة في تكرير لفظة "الروح" تكريرا مباشرا. وشواهد هذا التكرير تتمظهر أيضا في إعادة الصيغة الصرفية للأمر "افعل"، وهذه الإعادة تتوافق مع الموضوع والغرض، وهو كما يُلاحظ ملمحٌ أسلوبى يمتدّ عبر الفضاء النصي كلّهُ، مشيرا إلى هندسة القصيدة عن

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48.

²هاينه من فولفجانج وفيهفجر ديتز: علم اللغة النصي، ص 27.

طريق وحدة شكلية أساسها "افعل" مع تنوع في الأحداث في نحو: (جَرَد، اترك، انْجُ، قلب، اقطف، انث، انزعن، تقدم، قل، اقترب... وغيرها). والأكيد أنّ هذه الوحدات اللغوية التي تتكرر، قد وظّفها الشاعر واستعان بها لتحقيق الترابط بين أجزاء النص الظاهرة، كما رسّخت لدى المتلقي القضايا المكوّنة لعالم النص وموضوع الخطاب.

. 4.1 اسم الإشارة وتحقيق التلاحم:

إنّ البحث في كيفية تتابع الجمل في القصيدة يحملنا على ملاحظة ورود العنصر الإشاري 'هنا' في مواضع مختلفة منه، ولا شك أنّ هذه الوحدة اللغوية تشكّل من الغموض ما يجعل المتلقي عاجزاً عن فهمها فهماً دقيقاً، ما لم يتم ربطها بما تشير إليه. وهذا يعني أنّ هذا العنصر الإشاري يحتاج إلى ملئه بما يتناسب حتى يتمكّن من فرض الاتّساق النصي. وهذا الصّنيع يجبر المتلقي المحلّ على العودة إلى أسطر شعرية كثيرة، ليجد أنّ اسم الإشارة "هنا" من الأسماء التي تدلّ على المكان. وورود هذه الوحدة الإشارية بعد أسطر شعرية عديدة يعني أنّ الشاعر لا يضعها في موقعها إلّا بعد رسم صورة كاملة للمكان، بحيث يستطيع كل قارئ أن يتخيّل عبر تتابع الجمل سحر هذا المكان، فهو ليس له مثيل من حيث جمالها ودقة تصميمه وروعة منظره. ولعلّ الاستفهام الذي يخرج عن معناه الحقيقي إلى غرض التعجيز، يؤكّد أنّ المكان الموصوف ليس له مثيل. يقول فاتح علاق في ذلك:

قَلْب الطرف في الخافقين تُرى

هل ترى من فطور؟

هنا جنةٌ ونعيمٌ.¹

لقد شكلت الإشارة "هنا" عبر الفضاء الكلي للنص رابطاً قوياً استطاع أن يشدّ مفاصل أجزاء القصيدة الشعرية، ويتأكد لنا ذلك من خلال الموقع الذي اتخذته، وهو موقع استراتيجي تجلّى في تمركزه في مكان وسط، والمتلقي في كل ذلك مجبرٌ على العودة إلى الوراء والتقدّم إلى الأمام حتى يتمكن من إزالة الإبهام عن هذا العنصر اللغوي. وعلى هذا الأساس تتخذ 'هنا' نوعاً من المؤوضات التي اختزلت أسطراً شعرية برمتها أحالت مباشرة على المقام الذي توجد فيه الذات المتكلّمة، مشيرة في الوقت ذاته إلى تحديد وتعيين وتوجيه المخاطب إلى مكان بعينه.

إنّ دلالة العنصر الإشاري تبقى غير ذات معنى "ما لم يتعيّن ما تشير إليه، فهي أشكال فارغة في المعجم الذي يمثّل المقام الصفر، وهي تقوم بوظيفة تعويض الأسماء وتتخذ محتوى ممّا تشير إليه".² وتأدية هذه الوحدة الإشارية لوظيفة التعويض في القصيدة الشعرية "على ذروة الروح"، تأكيد صارخٌ على تحقّق الترابط والتماسك من جهة، وتوضيح للمقام المشار إليه إشارة تمكّن المتلقي من تضيق تأويلاته من جهة أخرى. وتظهر هذه الوظيفة بجلاء في بعض المقاطع الشعرية حيث يقول الشاعر:

أنا وطنٌ صنعتُه المنى

قلّب الطرف في الخافقين تُرى

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص48.

²الزناد الأزهر: نسيج النص، ص 116.

هل ترى من فطورٍ؟

هنا جنةٌ ونعيمٌ

(...)

أرى روضةً تتدلّى

(...)

تطلّ عليك الحمام من شرفة الغيب

فاقرأ ملاحم وجدك

هنا يبدع الحلم أشياءه

هنا يلتقي الروح أشياعه

ويطيب الهوى

(...)

هنا يبدأ البحر أسفاره

ينفض النور أسرارَه

(...)

هنا جنةٌ ومقام كريمٌ

الْق عصاك بها تتلقف نجومًا وطيرًا

واستبرقا وحريرا

ألق مناك تفض أنهر سبعة

ترقص الحور من فوقها

ويصفق حور

هنا جنة عرضها حبك

تتطلع نحو وجوه تضيئ

وأفئدة فاح منها العبير.¹

إنّ المتأمل للقصيدة كلّها، يتأكد لديه أنّ التتابع الجملي يكشف -في الأخير- على صورة فائقة الجمال للمكان الذي تصوّره "هنا". وإذا كانت 'هنا' قد أدّت إلى تماسك كل أجزاء النص، فإنّنا نجد معوّضا إشاريًا آخر لا يقل أداءً عن سابقه وهو اسم الإشارة 'الآن' الدال على الزّمن، وقد ورد مرة واحدة في السطر الواحد والعشرين. ولكن وروده بهذا العدد سمح بترابط الجمل إذ أشار إلى الزمن الحاضر الذي اختزل مقاطع سابقة وأخرى لاحقة من صيغ الأمر المتجهة من الأمر إلى المأمور، والتي تؤكّد على ضرورة الرجوع إلى الله متى تذكّر الإنسان أنّ هذه الدنيا ليست إلّا متاعا ولهوا.

يُعَدّ توظيف الشاعر لاسم الإشارة الدال على الزمن "الآن" من العوامل التي تبرز قيمته في فهم النص إذ "تمكّن المتكلم والسامع من ضبط مختلف الأحداث في ترتيب

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48- 49- 50.

كرونولوجي".¹ ويظهر التآلف واضحاً بين الأفعال المضارعة التي ارتكز عليها الشاعر في

الأسطر الشعرية التي سبقت مع هذا الضمير، وهذا حين يقول الشاعر:

وتجذبني قبة الروح

يمنتصني الضوء والعطر

يسلمني لمقام تجلّي

ويشربني السكر

يحملني الاسم

يعرج بي في سماء تهيم

أرى روضة تتدلّى

فيهتف في الوجوم

أقطف قصائدك الآن من ذروة الروح.²

استطاعت الوحدة اللغوية "الآن" أن تقرض قدرتها من خلال تخطيها حدود الجملة

إلى أسطر شعرية، بل إلى النص كله. كما وضحت من جهة أخرى قمة الصوفية التي

ترتكز على البحث عن الحقيقة. ومن المؤكد أنّ هذه الرحلة ليست بالأمر الهين مادامت

تتطلب المجاهدات والمعاناة في سبيل بلوغ الروحانية ذروتها. واعتماداً على ما سبق، فإن

¹ الزنا د الأهر: نسيج النص، ص 71.

² - الجرح والكلمات، ص 48.

لفظة "الآن" تعبّر عن منتهى رحلة السفر الشاقة التي تبحث فيها الذات عن الانفصال عن المادة لتتصل بالله، وهذا الاتصال هو ذروة الروح.

وعلاوة على دور هذه المكونات السطحية في تماسك البنى الشكلية، فإنّها من الوحدات التي تقدّم دلالات توحى بالارتقاء بالإنسان من حيث الزمان والمكان إلى زمان ومكان مختلفين، لا يتّصلان بالعالم المادي الذي تبصره عيوننا، وإنّما بعالم روحاني لم تدركه الأبصار بعد.

. 5.1 الحذف:

سبق التأكيد على عنصر مهمّ في ربط أجزاء النصّ من خلال اعتماد الشّاعر للعنصر الإشاري " الآن"، وقد تمّ ذكره صراحة مرة واحدة. غير أنّ أسطراً شعرية كثيرة تزخر بهذه الوحدة في مواضع كثيرة لم يأت الشّاعر على التّصريح بها، ممّا يعني أنّه ارتأى أن يحذف هذا المعوِّض اللغوي درءاً للتكرير، فالإيجاز سمة بارزة في التركيب العربي الذي هو " عنصر من عناصر بلاغة المتكلم"¹، وخلق نظام بنائي مترابط يشدّ كلّ مفصل القصيدة إلى بعضها البعض من جهة أخرى. وقد جاء الربط بالحذف في كثير من المواضع التي نذكر منها ما يأتي في قول فاتح علاق:

اقطف قصائدك الآن من ذروة الروح

¹ عميرة خليل أحمد: في نحو اللغة وتراكيبها (منهج وتطبيق)، دار المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984، ص 135.

وانثر Ø* على جبهة الشمس وردك

(...)

فاقرأ Ø ملاحم وجدك

(...)

فاقترب Ø يانديم

ألق عينيك Ø خلقك وأدخل Ø عيوني

واخلع Ø فؤادك

وانزعن Ø نفسك في حضوري

تقدم Ø وقل للهوى حطة

وقل Ø للمدى حطة

ينفجر Ø كوثر وتغن Ø كروم

اقترب Ø أيها الروح حتى تراني.¹

وعدم ذكر العنصر اللغوي المحذوف (الآن) في العديد من الأسطر لم يؤدّ إلى خلل

في المعنى، وهذا ما يؤكّد على أهمية هذه الوسيلة في تحقيق الاتّساق على مستوى البنى

الشكلية للقصيدة، إذ مكّن من بقاء ذهن المتلقي مشدوداً إلى الزمن الحاضر الذي دلّ عليه

الأمر والذي انسجم مع اسم الإشارة " الآن"، ليدلّ الاثنان على توحد الذات الانسانية

* تمثل هذه العلامة موضع المحذوف وهو " الآن".

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48-49.

(الشاعر) مع الزمان والمكان. ويعدّ " السّياق أو المقام الذي تقال فيه الجملة من الأدلّة التي تقوم بدور رئيس في تحديد العنصر المحذوف".¹ لقد شكّل الحذف ميزة بارزة اتّكأ عليها فاتح علاق في أكثر من سطر، وقد شكلت جسرا لسانيا دلاليا يصل بين النص والمتلقي من خلال إشراكه في عملية اكتشاف المحذوف وموضع حذفه.

على أنّ بعض الوحدات المحذوفة تمت الإشارة إليها بوضع علامة سيميائية متمثلة في البياض الظاهر الذي تعقبه العبارات، وهذه الآلية تقلّل من دور اللغة الظاهر في النص الشعري، لتترك مكانا لهذا الفراغ الذي يسمح بالعدول عن التكرير الذي لا طائل منه. ومن الوحدات المحذوفة نذكر: " هنا"، "تقدم"، ألق عصاك بها تتلقف"، "يا نديم"، "الاسم"، أما مواضع الحذف فنذكر على سبيل التمثيل ما ورد في قول الشاعر:

هنا يلتقي الروح أشياعه

Ø ويطيب الهوى

(...)

تقدّم وقل للهوى حطه

Ø وقل للمدى حطّه

يتمصني الضوء Ø والعطر

(...)

يحملني الاسم

¹ عمارة خليل أحمد: في نحو اللغة وتراكيبها، ص 136.

يعرج بي Ø في سماء تهيم

(.....)

ألق عصاك بها تتلقف نجوما وطيرا

Ø واستبقراً وحريراً.¹

6.1 . الإحالة بـ "الـ" ودورها في الاتساق النصي:

لقد اهتمّ الدارسون في البحث عن نصّية النصوص بالوسائل اللغوية وغير اللغوية التي تكفل للنص تماسكه في بنياته الشكلية والدلالية. وقد أوضح "فاينرش weinrich" أنّ بعض هذه الوسائل اللغوية كالتعريف تؤدي دور الربط من خلال الإشارة التي تقدّمها إلى السامع لإدراك قيام النص على الكلية.² ومبلغ هذا الدور إنّما يعود إلى الإسهام الذي تقدمه "الـ" التعريف عن طريق ما يسمى "المعلومات السابقة، بينما تعد أداة التذكير إشارة إلى معلومات لاحقة، أي الوحدات اللغوية التي لم يوضّحها المتكلم بعد".³

وإذا عدنا إلى قصيدة "على ذروة الروح"، أمكننا المسح من وجود هذا الرابط الذي يقوم على الإحالة إلى أسطر شعرية سابقة ولاحقة، وقد تمثل في الوحدة اللغوية "مقام" التي وردت نكرة فيما يأتي:

يمتصني الضوء والعطر

يسلمني لمقام تجلّي

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48-49-50.

²ينظر هانية من فولفجانح، فيهفجر ديتير: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 28.

³المرجع نفسه، ص 29.

(...)

هنا جنة ومقام كريم

(...)

فاقترب اقترب يا نديم

وألِق عصاك بها

طاب فيها المقام وطاب المقيم.¹

والتّكثير في هذا الموضع إشارة إلى معلومة متقدّمة لم تُخصّص بعد، إذ يُتوقّع من الشّاعر تقديم معلومات أكثر عن مواصفات المكان الذي يقصده، وهذا ما أتى على ذكره في آخر سطر؛ إذ يقدّم التعريف في لفظة "المقام" تخصيصاً وتأكيداً من قبل.

لقد ساهم التّعريف في هذه الأسطر الشعرية التي امتدت عبر فضاء النصّ كله إلى الإحالة إلى موضع معين دون غيره، وهذا ما يسمح للمتلقّي بفهم النصّ مرتبطاً في أجزائه. كما يقوم على توجيهه إلى عناصر وأحداث متنوعة تجري في مقام وموضع بعينه، وهذا المقام ذو مواصفات تلتقي مع الثقافة الدينية التي يخرّنها في ذهنه.

. 7.1 بنية الزمن وتحقيق الترابط:

إنّ البحث في نحو النصّ ينطلق أساساً من اعتبار النسيج اللغوي تركيباً لجمل تقوم بينها علاقاتٌ تجاور وتتابع، وهذا التّتابع يجعل من البنية الزّمنية في المدوّنة " على ذروة

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48 - 49 - 50.

الروح" عاملا صارما وقويا في فرض النظرة الكلية للنص من زاوية المتلقي، وهذا ما يؤدي إلى قيام تفاعل بين الشركاء (المنتج والمتلقي).

وحين نلاحظ تتابعات الجمل الواردة في القصيدة، نجد أنها محكومة بصيغ الأمر التي تجعل من كلّ الأفعال الواردة مضبوطة بالزمن الآني والحاضر، وهي من المسائل الحتمية التي لا يمكن أن تنتظر. إنّ الصيغة الزمنية في هذا النسيج الشعري من الصيغ التي توحد فهم النص في كليته من خلال ارتباط الأحداث والأفعال بزمن واحد دالّ على أنّ تحقق السمو والترفع عن الدنيا مرهون بالإذعان لهذه الأوامر. وهنا لا يتعلّق الأمر بظاهرة أسلوب لغويّ مبثوث في كلّ سطر وحسب، بل بعلاقة أزلّية يحكمها الاستسلام والخضوع.

وتأتي قيمة هذه الصيغة في تجسيد الترابط من خلال تأكيد "فاينريش" على المكانة التي تتبوأها لأنها" تعكس وحدة البناء الزمني في النصوص".¹ ويُعزى إلى هذه الصيغة (الأمر) الوظيفة الإشاريّة التي يُوجّه من خلالها المتكلم السامع حتى يتلقى النص.

وبالإضافة إلى وظيفة صيغ الأمر المبثوثة في كل سطر والتي تشير إلى الزمن الحاضر، فهي توجّه المحلّ إلى دلالات تتصل اتصالا مباشرا بموضوع الخطاب الذي يتّضح في إبراز حرص الخالق على مصلحة المخلوق ودعوته إلى الحق، وتتأكد هذه الحقيقة في تتابع الأمر من خلال قول فاتح علاق:

لق عينيك خلفك وأدخل عيوني

واخلع فؤادك...

¹ هانية من فولفجانج، فيهفجر ديتر: مدخل إلى علم اللغة النصي، ص 29.

وانزغن نفسك في حضوري

تقدّم وقل للهوى خطّه

وقل للمدى خطّه.¹

8.1 . العلاقة الإسنادية وتحقق التماسك:

يقتضي معرفة التماسك النصي دراسة بنية الجملة أولاً وهذا انطلاقاً من التعريفات التي تتفق على أنّ النص بنية لتتابع جملي مترابط ذي دلالة موحّدة. ولعلّ فهم النص في تركيبه الكلي يجعلنا نقف على قضية الإسناد إذ لا يقوم تركيب إلّا به، فالجملة سواء أكانت فعلية أو اسمية لا بدّ لها من عنصرين هما المسند والمسند إليه، وتكون العلاقة بينهما علاقة إسناد² وغيابهما يعني غياب المعنى. إنّ قيام المعنى على وجوب وجود هذه العلاقة (الإسناد) في أيّ تركيب هو إقرار بالتماسك والترابط الذي تمثّله تتابعات الجمل داخل أيّ نص، مع الإشارة إلى أنّ العناصر غير الإسنادية من مكملات ومتمّمات تدخل على الجملة النواة وهي من العناصر التي تضيف معاني جديدة إلى المبنى.

وعلى هذا الأساس عدّ علماء النص الإسناد خاصية نحويّة دلاليّة، معتبرين أنّ فهم النص منوط بفهم كلّ جملةٍ مكوّنة له في علاقتها بما يفهم من الجمل الأخرى.³ ويبدو أنّ قضية الإسناد عند النحاة واللّغويين العرب القدماء كانت من القضايا الهامة التي شغلت تفكيرهم، فاعتبروها من المكوّنات الأساسيّة في بناء الجملة. وقد عدّ الجرجاني رائداً في ذلك،

¹ علاّق فاتح: الجرح والكلمات، ص 46.

² يُنظر حسان تمام: اللغة العربية معناها ومبناها، ص 192.

³ يُنظر فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، من 252 إلى 263.

فهو خير من ناقش القضية انطلاقاً من نظرية النظم التي شرح فيها فكرة التعليق. إنه يرى أنّ تركيب الجملة العربية لا يخرج عن ثلاث وحدات هي الاسم والفعل والحرف، والتعليق أو التّأليف بين هذه العناصر لا يعدو أن يكون إمّا بين اسمين أو بين فعل واسم، أمّا الحرف فهو بينهما. يقول الجرجاني: "معلوم أنّ ليس النظم سوى تعليق الكلم بعضها ببعض، وجعل بعضها بسبب من بعض، والكلم ثلاث: اسم وفعل وحرف، وللتعليق فيما بينهما طرق معلومة، وهو لا يعدو ثلاثة أقسام: "تعلق اسم باسم، وتعلق اسم بفعل، وتعلق حرف بهما".¹ يؤكّد هذا التعليق التماسك والترابط الحاصل بين عنصرين، فمن المنطقي إذن "أنه لا يكون كلام من جزء واحد، وأتّه لا بدّ من مسند ومسند إليه".² كما أنّ "الألفاظ لا تفيد حتى تولّف ضرباً خاصاً من التّأليف".³ والتركيب الإسنادي في الجملة العربية هو "الوحدة النحوية الصغرى التي يعبر بها الإنسان عن معنى لا تستطيع الكلمة المفردة أن تقدّمه، كما لا تستطيع سائر التراكيب* أن تفعل ذلك".⁴ أمّا العناصر التي تقع مسندا في العربية، فهي "الفعل والخبر، وخبر كان وإنّ وأخواتها، واسم الفعل، والمصدر النائب عن فعل الأمر، ومواضع المسند إليه هي: الفاعل ونائبه، والمبتدأ، وما أصله مبتدأ كاسم كان وإنّ

¹ الجرجاني عبد القهار: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1992، ص02.

² المصدر نفسه، ص04.

³ الجرجاني عبد القهار: أسرار البلاغة، تح: أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني -14- جدة، السعودية، ص04. * المقصود بالتراكيب هنا، التركيب الإضافي، التركيب المزجي، التركيب العددي. وللتفصيل في هذه المركبات. ينظر:

مرتاض عبد الجليل: الفسيح في ميلاد اللسانيات العربية، دار هومة للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2008.

⁴ قدور أحمد محمد: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008، ص 295.

واخواتها".¹ وإذا عدنا إلى هذه التراكيب التي يشكّل المسند والمُسند إليه العناصر النواة، تبين لنا أنّها تراكيب قصيرة، لذلك عمد النحاة العرب إلى الإشارة إلى ذكر العناصر التي تطيل وتمدّ وتوسّع الجملة، وقد اعتبرت من "العناصر غير الإسنادية، أي التي لا يكون أحدهما عنصراً إسنادياً".² ومن نافلة القول أن نذكر أنّ علماء المنطق كذلك أكّدوا أنّه لا بدّ في أيّ تعبير من وجود عنصرين هما أساس التركيب، غير أنّ التسمية لهذه العناصر هو ما اختلف فيه بينهم وبين النحاة العرب، فالمُسند إليه هو الموضوع المخبر عنه والمُسند هو المحمول المخبر به.³

وإذا عدنا إلى المدوّنة، وجدناها تعالج قضية بالغة الأهمية هي الوجود الإنساني في جوهره، وهو وجود لا يتعلق بالتفكير المشدود دائماً إلى الماديات وإلى العناصر التي تؤوّل إلى الاضمحلال، وإنّما هو وجود يتعلق بالتفكير الجاد والحقيقي في عالم الغيب. إنّنا نجد فاتح علاق وانطلاقاً من هذه الفكرة، يعلن الثورة ضد الإنسان الذي لا ينفذ بعقله وبصيرته إلى كنه هذا الكون ليذكر أسرارهِ، وليذكر أنّ قيمته حاصلة بمدى تفكيرهِ في الآخرة. إنّ البناء الحقيقي للإنسان يبدأ بالاستسلام لله والخضوع كلياً له، ويتجسّد ذلك بالتّسامي بالنفس عن الشوائب وعصمتها من التردّي في حمأة الرذائل والشهوات، وهنا يبدأ البناء الحقيقي للروح، والفرار إلى الله و"حسن التقفّد لمواقع إصابات النفس، في سبيل الوصول إلى حالة الاستقرار

¹ قدور أحمد محمد: المرجع السابق، ص 295.

² حماسة عبد اللطيف محمود: التوابع في الجملة العربية، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991 ان ص 06.

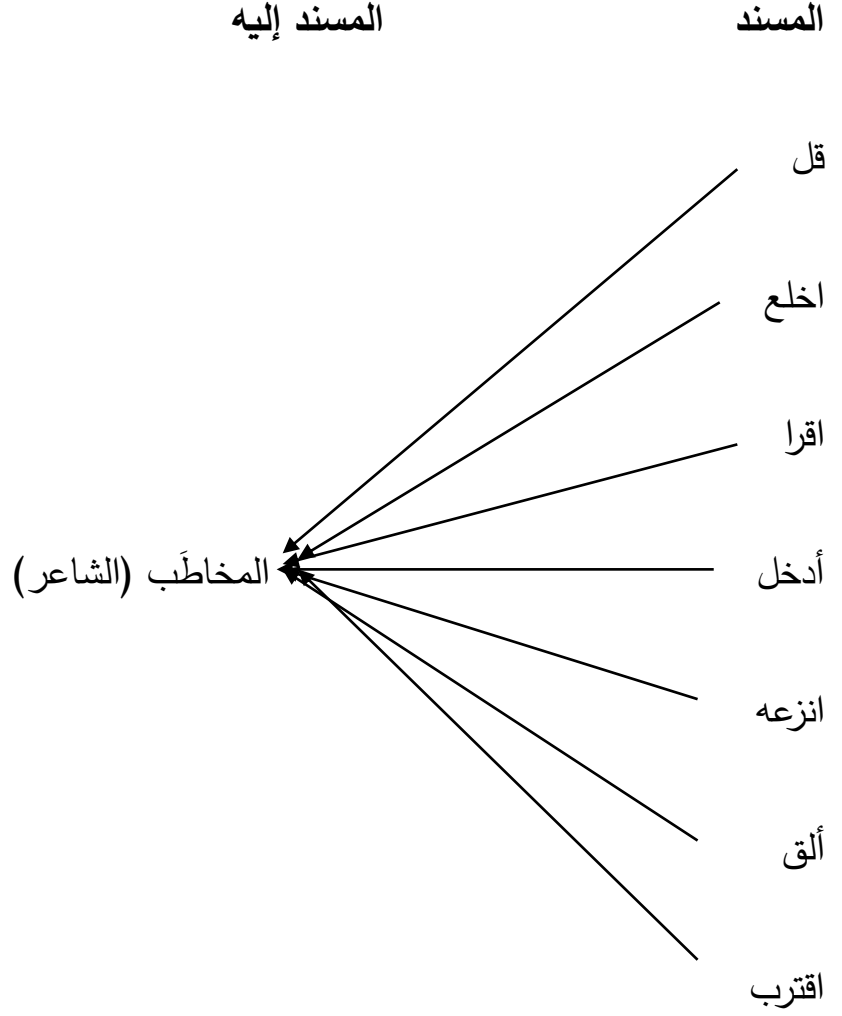
³ قدور احمد محمد: مبادئ اللسانيات، ص 296.

المنشودة"¹. والاستقرار الذي ينشده الشاعر هو ما جعل القصيدة تزخر بهذا الحشد من الأوامر، التي تعكس نمط النص الإصلاحي والإرشادي، وهو ما يكشف عن ملاسبات التجربة الصوفية في طبيعتها الروحية التي تهتم بالباطن.

ويبدو أن المقاصد الحقيقية لقصيدة "على ذروة الروح" هي التي جعلت من عناصر الإسناد الموظفة تخدم ترابط القصيدة كلها، فعلاقة الإسناد تمتدّ لتتوسّع إلى كلّ مفاصل النصّ الشعري، خاصّة عندما ندرك أنّ الجملة الفعلية قد أخذت الحيز الأكبر في هندسته. لقد توسّعت دائرة الإسناد لتشمل كلّ الأسطر الشعرية، فالمسند إليه هو الشاعر المخاطب الذي يُتوجّه إليه بالخطاب، وإن كان الخطاب هنا مجموعة من الأوامر والنّواهي هي في مجملها الطريق الذي يوصل إلى قمة الروحانية.

إنّ المسند إليه -كما يتأكد لنا- هو ذات واحدة حاضرة لا تتغيّر، وهو المحكوم عليه بضرورة القيام بجملة من الأوامر تردّ النفس والعقل معا إلى تجاوز المشاغل الزائفة، وعبر هذا التبني تتحوّل عمليّة البناء من الظاهر إلى الباطن، عندئذ تنتهي مرحلة بناء النفس لتصل بالذات الإنسانية إلى التماهي في الذات الالهية والفناء عندها. أما المسند فهو المحكوم به، وهو في هذه القصيدة صيغ الأمر التي جاءت في تتابع يشي بضرورة الأخذ بها جميعا والاستجابة لها دون مماطلة. ومن التعابير التي توضح هذه العلاقة: اقطف قصائدك، اقرأ ملاحم وجدك، اخلعن... وغيرها، ويمكن توضيح ذلك من خلال الخطاطة الآتية التي توضح شبكة الإسناد الفعلي:

¹ ابن هاشم خنّانة: الشعر الصوفي، ص 104.



ولئن تغيرت صيغة الأمر إلى المضارع الدال على الاستجابة من طرف المتكلم المفرد الحاضر، فالفاعل قد اتخذ موضعاً من التغيير في بعض الأسطر الشعرية التي أبانت عن مسند هو جملة الأفعال المضارعة المتصلة بياء المتكلم، أما المسند إليه فيتضح في مجموعة الفاعلين التي أثرت في الشاعر، وذلك في قوله:

تجذبني قبة الروح

يمتصني الضوء والعطر

يسلمني لمقام تجلّى

يشربني السُّكَّر

يحملني الاسم

يعرج بي في سماء تهيم.¹

أما العناصر غير الإسنادية في هذا المقطع فهي مكملات الجملة الإسنادية، وهي وحدات لغوية ساهمت في توسيع الجملة من جهة، كما أدت إلى نمو النص وترابط معانيه من جهة ثانية. ولعلّ الذي يتّضح لنا من خلال الأسطر الشعرية السابقة أنّ المفعول به الذي جاء ضميراً متصلاً بالفعل ممثلاً في ياء المتكلّم هو من العناصر المكملّة التي سمحت للجملة النواة بامتدادها، كما عكست بصدق استسلام الشاعر وإذعانه ورضوخه إلى قوى أقوى منه.

لقد شكّل ورود المفعول به ست مرات في المقطع السابق في ذهن المتلقي سياقاً مقامياً هو الذي أشرف على إبراز هذه الدلالات التي توحى بقيمة الروحانية من خلال التذلّل والاستكانة لله، فالمفعول به وإن عدّه النحاة مكملّاً وفضلة في التركيب الإسنادي، إلّا أنّه في هذه الأسطر الشعرية قد خلّق بنا في أجواء خيالية طافت بنا وعرجت إلى السّماء.

ومن الأمثلة الكثيرة التي تتّضح فيها المعاني الإضافية التي تقدّمها المكملات والتي تصنع نمو النصّ وارتباط أجزائه وسبك معانيه، نجد النّعت في العبارات التالية: يسلمني لمقام (تجلى)، يعرج بي في سماء (تهيم)، أرى روضة (تتدلّى)، فتهوى إلى درك (بايعته الهموم)، هنا جنة ومقام (كريم)، ألق مناك تفض أنهر (سبعة). والنّعت كما هو معلوم هو "

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48.

الذي ينعت اسماً سابقاً عليه، ويتبعه في كل شيء".¹ وقضية التبعية في التعريف والتذكير والإعراب والإفراد والتثنية والجمع والتذكير، إقرار بدور هذا التابع في الترابط والارتباط والسبك، لأنّ " المتبوع مستمر في تابعه وكأنه تكرر له، والتكرار من وسائل السبك".² ومن المكملات التي امتدت عبر مساحة النص الشعري كلّها والتي وظّفها الشاعر خدمة للجملة التي أساسها العمد*، المفعول به الذي يُساق من أجل إضفاء معاني جديدة تضاف إلى المعنى الأساسي، والقصيدة زاخرة بهذا النوع من المتمّمات على اعتبار أنّ التركيب الذي يشير إلى نسبة ورود عالية هو تركيب الجملة الفعلية التي تصدرتها أفعال تحتاج إلى تنمة.

ولا شكّ أنّ ورد الأفعال - على اختلاف معانيها- بهذا الحجم اللافت للانتباه له ما يبرره، فالموضوع هو الوصول إلى قمة الروحانية ونشدان هذا الهدف يستدعي بذلك تغييراً والتّغيير لابدّ يعقبه عمل وحركة وتجدد، ومهما يكن من أمر فإنّ هذه الأفعال وإن اختلفت في المعنى والصيغة فهي تدلّ على حدث يؤكد في كلّ مرة ضرورة المجاهدة والمحاربة لترويض النفس.

وأمثلة المفعول به كثيرة منها: (أنثر ثراك-أقطف قصائدك-وانثر وردك- اقرأ ملاحم - يبدع الحلم أشياءه - يلتقي الروح أشياعه، أخلع فؤادك، أنزعن نفسك... وغيرها.) إنّ هذه المفاعيل أكملت المعنى بما يخدم موضوع الخطاب الكلي.

¹ الراجحي عبده: التطبيق النحوي، دار الصحابة للتراث، طنطا، مصر، ط1، 2009، ص 345.

² مناع عادل: نحو النص، ص 169.

*المقصود هنا: المسند والمسند إليه.

وما يمكن أن نخلص إليه في الأخير أنّ هذه الروابط التي تعمل على مستوى البنية الشكلية للنص الشعري " على ذروة الروح"، وإن كانت أدوات متنوعة، فإنّها لا شك ستمدّ يد العون للقارئ المحلّل حتى يكتشف الأدوات غير الظاهرة التي ستساهم في انسجام المعاني التي لا تُدرك إلا عن طريق العقل.

2. تألف المعاني وانسجامها في القصيدة:

. 1.2 موضوع الخطاب:

إنّ القراءة المتأنّية للنص الشعري محل التحليل، يفصح أنّ الموضوع النواة فيها هو موضوع صوفي بامتياز من خلال الدعوة إلى الارتقاء بكل ما هو روحاني، والتخلص في الوقت نفسه من القيود التي تكبل النفس وتجعلها تضيق في متاهة الانغماس في عالم كل ما فيه زائل. وعلى صعيد آخر يحاول فاتح علاّق من خلال نصّه هذا، أن يجعل من التصوف مبدأ في الحياة لابدّ أن يسير على نهجه كلّ متعطش للسعادة الأبدية التي يسعى إليها من خلال الاشتغال بالنفس واستحضار كل ما يقومها قصد التحكم فيها. والتأكيد على المنزلة التي يرقى إليها الانسان الذي يجاهد نفسه تجعل قمة الوصول غلى "ذروة الروح " منجزا يستحقّ ثوابا لا مثيل له وهو الجنة والنّعيم.

إنّ الوصول إلى ما يقدّمه النص من موضوع عام يشكّل المقصد النهائي له، يعود بالدرجة الأولى إلى فهم العنوان، إذ يثير فينا العنوان من البداية تداعيات حول ما سنجدّه في الأسطر الشعرية اللاحقة، وهي دلالات توحى بأنّ بنية القصيد تخفي في ثناياها موضوعا

دينياً عقدياً. إنّ العنوان يوحي في الغالب بأنّ الحديث سيكون عن العالم الآخر، أو سيكون وصفاً للسّبل التي قد توصل إلى "ذروة الروح". ومهما يكن من أمر، فإنّ الخوض في هذه الأمور تتطابق في جزء كبير منها مع الصّوفية التي يقودها البحث والشك والاكتشاف إلى الوصول إلى الحقيقة الأزلية.

. 2.2 ترابط البنى الدلالية عن طريق الوصف:

الوصف من علاقات الرّبط التي جعلها أحد علماء اللّسانيات النصّية خادمة للتّرابط الدّلالي وقد يكون للكلّ أو للجزء، كما يمكن أن يقدّم الوصف الإطار الزّمني أو المكاني أو الظّرفي لحدث ما.¹ والسّياق العام الذي انتظم ضمن إطاره النصّ الشعري لم يخرج عن الوصف، فقد تضمنت "على ذروة الروح" ذكراً صريحاً - وفي عدّة مواضع - للمكان المقصود بالوصف، فالأحداث المنجزة لأبد أن يؤطرها مكان، والمكان بدوره ينقسم إلى صنفين: مكان لغوي، ومكان اجتماعي. أمّا الأول فقد تمثّل في اسم الإشارة "هنا"، وهذه الوحدة اللغوية ليست في الواقع إلّا جزءاً من بنية مكانية اجتماعية تدل على ارتباط الحدث الإنساني به.² والأحداث المتنوعة والكثيرة التي عرضتها القصيدة ارتبطت بمكان قد أخذ حيّزاً كبيراً من خلال تكرّره تكريراً مباشراً أو عن طريق إعادة نفس المعنى بصيغ أخرى، وقد تكرّر من خلال العبارة التالية، هنا جنة ونعيم، أو ما يعادلها نحو، روضة، مقام، وطن، سماء.

¹ ينظر عبد المجيد جميل: البديع بين البلاغة الغربية واللّسانيات النصّية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، 1998، ص 146.

² ينظر مفتاح محمد: دينامية النص، ص 69.

إنّ الموصفات التي جُسِّدت عن طريقها الجنة هي واقع الأمر بنيات دلالية انسجمت منذ بداية النص إلى نهايته، فقد قدّمت أوصافاً بصورة متكاملة عبر المتخيّل اللغوي، وقد تراكمت مجموعة من الصّفات التي جسّدت المكان بشكل ساحر من خلال الرياض التي تتدلّى، والأنوار والعطر. هذا الجمال الذي يتيه فيه الإنسان فيشعر بنشوة السّكر التي تحول بينه وبين التصديق إن كان في عالم حقيقي أم وهم تاه فيه العقل. وتتواصل على مدى كلّ الأسطر الشعريّة تأثيرات هذا المكان على عقل الشّاعر، فهذا المكان بالذّات الذي يشير إليه " هنا " التي تتكرر لتؤكد مرة أخرى للشّاعر هو مكان موجود بالفعل. ومهما زادت حيرة هذا الزائر للمكان ودهشته في إبداعه وروعته، فإنّ اليقين يتأكّد بوجود ذوات تراها العين وتسمعها الأذن، إنّها الحمام والكروم التي تغنّي، والكوثر الذي ينفجر، والنجوم التي تتلألأ، والخور التي ترقص ... وغيرها. وما يؤكّد حقيقة هذا المكان وجود صاحب المكان وهو الذات الإلهية.

لقد امتدت هذه الموصفات على مدى الفضاء النّصي كله، بحيث جعلت من النصّ تركيبة واحدة إذ قدّم هذا النقل لما رآته العين، نظرة منسجمة تتأخّض فيها الذوات وتألّفت لتصل بالمتلقّي إلى التّفاعل والتّشوق إلى رؤية هذا المكان رؤية حقيقية واقعية. وما يجعل النصّ منسجماً أيضاً، أنّ كلّ ما أتى الشّاعر على ذكره من تجسيد للمكان ووصف لجزئياته قد خصّ به الجنة وحدها إذ لا مكان آخر إلّا هذا، وهو منزلة الخلد. وينسجم هذا بالطبع مع ما تخزّنه ثقافة الشّاعر والمتلقّي معاً تلك الثقافة الدينيّة التي تكشف بعض أمور الغيب،

وهذا ما يجعل التفاعل قائماً بينهما فكلّنا نعلم أنّ نهاية كلّ إنسان هي الخلود في مكان إمّا الجنة، وإمّا النار.

3.2 . التفاعل في النصّ وتحقّق الانسجام.

يتحقّق التفاعل في النصّ الشعري من خلال وجود مخاطب حاضر بالفعل ومهيمن على كل القصيد، وهي الذات الإلهية التي تسعى إلى إقناع الشاعر بضرورة التجرّد من كلّ النقائص التي تشين النفس. وهذا الإقناع يتّخذ طابع الوعظ بواسطة استراتيجية تعبيرية تتركز على صيغ الأمر، وفتح علاّق في كلّ ذلك يسعى هو الآخر إلى إغراء الإنسان الضالّ باتّباع هدي الله، منطلقاً من فكرة التّرهيب لا التّرهيب ويتجسّد ذلك حين أتى على ذكر الجنة، وقدم لها أوصافاً تثير الشوق والرغبة العميقة في رؤياها والتّفكير في منالها.

والشاعر حين أتى على بناء نصه فقد وضع نصب عينيه المتلقي، وهذا حتى يتحقّق له تكييف خطابه بقدر العقول الموجه إليها¹. على أنّ الشاعر حاول أن يقدّم خطابه هذا بطريقة لم يظهر فيها السيّد المطلق الذي يملّي أوامره على المتلقي، وإنّما ارتكز على إصدار الأوامر من الذات الإلهية العليا، وهذه السّلطة تحقّق الاستجابة أكثر. ويمكن القول بعبارة أخرى "إنّ الاستجابة حاصلة انفعاليّاً أو فعليّاً، عاجلاً أو آجلاً في عالم الواقع، أو في عالم الممكن، وتلك هي مصداقية الشعر الراقي وخلود رسالته"². والانسجام بين الشاعر والذات الإلهية عامل من العوامل التي تنمّي تلك العلاقة فتتجسّد أكثر علاقة الاتّصال بالذات

¹ ينظر مفتاح محمد: دينامية النص، ص67.

² المرجع السابق، ص67.

الإلهية، وهي علاقة تسير ضمن اتجاهين: اتّجاه يعكس حرص الإله على عبده حتى لا يقع في الباطل فيضِلّ، واتّجاه يعكس حرص العبد على رضى المعبود، وهذا ما نراه في إذعان الشاعر للخالق حين ظهرت أسطر قليلة جدا يتحدث فيها فاتح علاق. والتأدّب يقتضي مع الإله أنّه الأعلى، إذ لا ذات تعلو على الذات الإلهية ولا صوت إلا صوت الحق. والشاعر حين ينتهي إلى هذه المرحلة من الاضمحلال أمام الذات الإلهية، فإنّه يصل في الأخير إلى تحقيق التّماهي وهذا ما تجسّده هذه التّعبير: اقترب أيها القلب حتى تراني، الق عينيك خلفك وادخل عيوني، اقترب اقترب يا نديم.

تتّضح تجليات التّفاعل في النّص من خلال عوامل الخطاب التي تصرّح عن علاقة الاتصال بين الذات الإلهية والذات الانسانية التي ترتبط بزمان ومكان معين. على أنّ ارتكاز الشاعر على صيغة الأمر عكس استمرار الوضع وتثبيتته قصد الوصول في نهاية المطاف إلى النتيجة المرجوة. والوضع النهائي هو ما عبّر عنه المكان في آخر أسطر شعرية من القصيدة حين يقول الشاعر:

فاقترب اقترب يا نديم

وألّق عصاك بها

طاب فيها المقام وطاب المقيم.¹

إنّ ائتلاف كل هذه العوامل من زمان ومكان وانسجام المخاطب والمخاطب، شكّل في الأخير بنية متكاملة ومتناغمة، تفاعلت فيها كلّ العناصر خلال فضاء النّص. ويهدف كل

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 50.

هذا إلى إثبات شيء واحد هو أنّ قَمّة الروحانية تكمن في اللّجوء إلى الله، وعلى قدر العمل يكون الثواب.

4.2 . بنية الأمر وجوابه وتحقّق التماسك الدلالي:

لا شكّ أن قراءة متأنّية دقيقة للنسيج الشعري تفصح عن قيامه على توظيف الأمر وجوابه. وقد جاءت هذه الصيغة في معنى جملة الشرط التي هي " ضرب من الجمل المركّبة الدّالة على تلازم جملتين مسبوقتين بأداة شرط تدخل عليهما، فتربط إحداهما بالأخرى وتصيرهما كالجمله الواحدة"¹. وبنية الأمر وجوابه تشبه جملة الشرط في أنّها ترد في صورة جمل متلازمة دلاليا، وهذا ما نراه في كلّ الأسطر الشعريّة المبنية على أساس الفعل ورد الفعل، إذ لا يكتمل المعنى دلاليا إلّا إذا سيق الجواب بعد فعل الأمر، وهو لا يتحقّق إلّا بعد تحقّق مجموعة من الأوامر.

وفعل الشرط وجوابه علاقة تقوم على بناء الموضوع، وقد تمّ توظيفهما في الرّبط بين القضايا التي تشكّل في مجموعها جملة الشروط التي تصل بالإنسان إلى قَمّة الروحانية وذروتها. وهذا الهدف المنشود يعكس جواب الفعل الذي لم يتصل بأيّ أداة، ليدلّ على أنّ الاستجابة من الخالق تكون بقدر رغبة الإنسان في تحقيق أفعال الأمر، ولهذا نرى أن ردّ الفعل يكون سريعا دالّا على سرعة الاستجابة من الذات الإلهية، وهذا ما يتضح في هذه الأسطر الشعريّة:

¹ السيد عبد الحميد: دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004، ص 36.

تقدّم وقل للهوى حطّه

وقل للمدى حطّه

ينفجر كوثر وتغن كروم

(...)

ألق عصاك بها تتلقف نجوما وطيرا

(...)

وألق مناك تقض أنهر سبعة

ترقص الحور من فوقها

ويصفق حور.¹

إنّ استخدام هذه العلاقة الدلالية لم يكن في حدوده الضيقة التي لم تتعدّ الرّبط بين الجملتين، وإنّما هي علاقة كسرت هذه الحدود وامتدّت عبر أسطر النصّ الشعريّ كله، لتشكّل بذلك وسيلة هامة في صنع التماسك الدلالي الكليّ للقصيدة الشعرية. والشاعر وإن أتى على توظيف هذه العلاقة الدلالية توظيفا مكثفا، فلأنّه أرادها عاملا مهما في بناء نصه القائم أساسا على الوعظ والإصلاح وهو ما سمح - بلا شك - باختزال كل هذه الدلالات وإدابتها في فكرة بالغة الأهمية وهي: أطع الله، تفز بالجنة.

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 47-48-49-50.

وعلى الرغم من أفعال الأمر وأجوبتها التي وردت في معظم الأسطر الشعرية، إلا أنّ ذلك لم يمنع من وجود انسجام واضح بين كل الدلالات التي ساهمت في وحدة النص دلاليا لترسم في الأخير النهاية المنتظرة. يقول الشاعر:

هنا جنة عرضها حُبك

(...)

فاقترب إقترب يا نديم

وألقي عصاك بها

طاب فيها المقام وطاب المقيم.¹

. 5.2 السؤال والجواب:

إنّ ثنائية السؤال والجواب تعمل في ضوء علاقة الإضافة، وهي في القصيدة تقوم بدور أساسي في بناء كلية النص، وقد عبّر عن هذه الثنائية أداة الاستفهام "هل" التي وردت في السطرين الشعريين "هل أظلت سماءك تلك النجوم؟" "هل ترى من فطور؟". وهذه الثنائية تقوم في الغالب بدور مهم في بناء الحوار بين المتخاطبين من خلال تداول الكلام بطريقة هادئة قصد الوصول إلى الإقناع، وهو (أي الحوار) يقوم على "مراجعة الكلام بين اثنين أو أكثر، وهذه المرجعية لا تخلو من الموضوعية التي تحقّق التماسك الدلالي في النص".² على أنّ هذه الثنائية في القصيدة تكشف عن اتجاه الحوار الذي يأتي من ذاتٍ واحدة، وهي الذات

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 50.

² مناع عادل: نحو النص، اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية، ص 41.

الإلهية التي تسأل وتجيّب، بينما نرى غياباً كلياً لصوت الشاعر الذي يتّخذ من الصمت والاستسلام والإذعان لله، سبيلاً يعكس التأدّب مع الإله والخضوع له.

ويقوم التماسك الدلالي هنا، على بناء موضوع القصيدة من خلال اختيار السؤال بما يتناسب والمقام، ويأتي الجواب داعماً لفكرة التّغريب في بناء الروح من خلال قيام كل النسيج الشعري "على ذروة الروح" على وصف الجنة وصفا ساحراً يترك آثاره في النفس. ولا نجانب الصواب إذا قلنا إنّ هذا الحوار المتّجه من الذات الإلهية إلى الذات الإنسانية، ليدلّ دلالة قوية على التأكيد على الثواب الذي يحظى به السائر في طريق الحق، وأنّ الله لا يضيع أجر الذين أحسنوا في الدنيا حين زهدوا عنها ونفروا منها. وعلى هذا يتأكّد التماسك الدلالي القائم على السؤال المحوري في النص الشعري وهو التّساؤل حول ما إذا كان هناك فطور أو نقص في المكان الذي ترقى إليه الروح، بعدما ينجح الإنسان في مجاهداته لنفسه التي زُين لها حب الشهوات.

وعلى امتداد أسطر شعرية بكاملها تكاد تجسّد كلّ النّص الشعري، تأتي الأجوبة واضحة مقنعة بالدليل والحجة على اكتمال صنع الخالق وعلى كرمه وفضل عطائه، وهي كلها (الأجوبة) تسير في إطار وعظي إصلاحي تاركة للعقل والنظر مجالاً للتفكير والتدبّر. إنّ ثنائية السؤال والجواب حين ترد، فهي تسهم إلى حد كبير في ربط النص "على ذروة الروح" بالسياق الخارجي، إذ تحيلنا على عالم -وإن تكوّن باللغة- ساحر لم تدركه العقول ولا الأبصار بعد.

وعلاوة على ما تقدّمه هذه الثنائية من كشف الدلالات الغائرة في أعماق النصّ، فهي تمكّننا من استنتاج مجموعة من العلامات التي تتضافر في خلق الحوار الذي يجسد إخراج القصيدة الشعرية مسبوكة محبوكة، وهي:

أ- " المُحاور .

ب- شخصية المتلقي .

ت- أسلوب الحوار .

ث- مضمون الحوار".¹

أ-المُحاور:

المحاور هو في القصيدة الشعرية الذات الإلهية المتفردة في قوّتها وملكوته، خالق الجنة والنار، وهو المعبود الذي تظهر رحمته ويظهر كرمه وعطاؤه من خلال المنزلة التي أفردّها للذين يتّقونه، وهي الجنة التي جاء وصفها في الكثير من السور القرآنية. كما يظهر رضا الإله وهو يستقبل في جنة الخلد هؤلاء الذين استحقوها وتأكدوا من أنّ وعد الله حق. وتتبيّن هذه الرحمة في العلاقة الوديّة التي تقرب المخلوق من الخالق، متمثلة في كثير من العبارات التي جاءت في النصّ الشعري نحو: " إقترب اقترّب أيّها القلب حتى تراني - ألق عينيك وادخل عيوني - تقدم وقل للهوى حطّه - إقترب اقترّب أيّها الروح حتى تراني - إقترب اقترّب يا نديم. على أنّ هذه العبارات في مجملها تجسّد حرص الخالق على أن تكون الدار الآخرة على قدر عمل الذين جاهدوا أنفسهم في سبيله، وعليه نرى أنّ الخالق يرغب ويبشّر

¹ يُنظر مناع عادل: نحو النص، ص 42.

هؤلاء. ويتأكد ذلك عندما نحسّ بأنّ كلّ الدّوات الموجودة في الجنّة من طير، ونهر، وحرّ،
تمتلئ فرحاً وغبطة بقدم الذين فازوا بها، وفي هذا السّياق يقول الشاعر:

الْق عَصَاكَ بِهَا تَتَلَقَّفُ نَجُوماً وَطَيْراً

وَاسْتَبْرَقاً وَحَريراً

وَأَلْقَ مِنْكَ تَقْضِ أَنْهَرٌ سَبْعَةَ

تَرْقِصَ الْحَوْرُ مِنْ فَوْقِهَا

وَيَصْفَقُ حَوْرٌ

هنا جنة عرضها حُبك

تتطلع نحو وجوه تضيء

وأفئدة فاح منها العبير.¹

ب- شخصية المتلقي:

هي الدّات الإنسانية الخاضعة للقدرة الإلهية والمستسلمة كلياً لها، والغائبة في حضرة
الله، وقد أبانت القصيدة أنّ المتلقي هنا فئة خاصة من الذين عرفوا الحق، فلم تعدّ قلوبهم
عامرة بحب هذه الدنيا الفانية، وقد أدركوا -عن يقين- بأنّ كلّ ما فيها حطام وزيف ووهم
سيصير يوماً إلى الهلاك، ولذلك غدت أرواحهم متعلقة بصاحب الكون الذي لا يفنى.
والشّاعر في كلّ ذلك يحدد موقعه من الإشكاليات التي طغت على الإنسان المعاصر
فأفسدت إنسانيته وروحه، فلم تعدّ تتجاذبه إلّا الماديّات ولم تستهوه إلّا المغريات فنسي

¹علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 50.

الحساب والعقاب والآخرة، وهو بذلك يريد أن يؤسس قطيعة ضدّ الفلسفة القائمة على تشييد الجسم، وينزع إلى فكرة بناء النفس بناء قويمًا قائمًا على العودة إلى الله. يقول الشاعر:

هل أظلت سماءك تلك النجوم

ما زال طيرك يعلو فلا تسه عنه فتهوى

إلى دركٍ بايعته الهموم

جرّد الروح من غمدها وارّق سلّمها

يرق روحٌ وتسقط جُسوم

أتركُ ثراك لهذا الثرى

وانجُ بالروح حتى تراني

لقد كبّلتك الرسوم.¹

لقد تيقّن الشاعر أنّ بناء النفس يفرض التحرر من واقعٍ ماديٍّ، وتجاوزه من خلال تمثّل القطيعة منهجا قويمًا، والنّزوع إلى التفكير في الآخرة لأتّها الباقية.

ت- أسلوب الحوار:

إذا كان الهدف من الحوار في هذه القصيدة هو التأسيس لفكرة بناء الروح، فإنّ الأسلوب الغالب هاهنا هو المبني على الاستدلال بالعقل والتأمل في ملكوت الله، ومبلغ الاستدلال يكمن في التأمل في عجائب الخلق وفي بديع صنعه، والتأكّد بالنظر الثاقب أنّه لا يوجد فطور في خلقه سبحانه، وأنه لا إله إلا هو. يقول الشاعر في ذلك:

¹المصدر السابق، ص 50.

قلّب الطرف في الخافقين

هل ترى من فُطور؟

هنا جنة ونعيم.¹

وأسلوب الحوار يأخذ -فيما يُلاحظ- ملمح الهدوء والرحمة واللّين، ولا عجب في ذلك إذ تتفاعل الذات الإنسانية مع المقام وتخلق جوّاً من العبوديّة والاستسلام في وجود الإله، فالإنسان الذي وصل إلى الجنة ووصل إلى هذا المقام الأعلى، خطاب الخالق له سيكون مخالفاً للذي كانت النار مأواه. إنّ مبلغ الأديان كلّها هو الوصول بالإنسان إلى تركية النفس وتثبيتها على الحق والهدى وإشباعها بحب الله، وقد اتخذت قصيدة " على ذروة الروح " جانباً من هذه الرسالة من خلال الإقناع عن طريق التّريغيب والتّبشير، وعن طريق الحجة بضرورة الفرار إلى الله والتوبة له.

ث- مضمون الحوار:

مضمون الحوار قائم على إثبات الوجدانية لله والإيمان الخالص له، والتذكير بالثواب الذي يتبع ذلك. وتؤكد القصيدة عموماً على أنّ الإسلام هو دين يحرص كل الحرص على بناء النفس والروح، كما يهتم بمصلحة الإنسان وهذا حين يأتي الشاعر على توضيح السبل التي تقود إلى الجنّة والنّعيم، وعليه فرغبة فاتح علاق تبدو واضحة في التأثير والإقناع بضرورة اتّخاذ الصوفية فلسفة في الحياة يسير على نهجها كلّ متشوق إلى الخلد في المقام

¹المصدر السابق، ص 48.

الأعلى، كما يعمد إلى هدم الفكر المبني على أساس الماديات، لأنها فلسفة مغلوبة واهمة تؤدي بالإنسان إلى الضلال والخلود في جهنم.

6.2 . التناص والخطاب الشعري في قصيدة "على ذروة الروح":

إنّ النصّ الشعري "على ذروة الروح" هو نص أدبي أولاً، و "مهما كان شكله أو جنسه فهو لا يعدو أن يكون قراءة داخلية لنص من النصوص"¹. والتداخل بين أنواع معينة من النصوص يوجّهها الموضوع العام للقصيدة محل الدراسة، وهو كما أسلفنا الذكر موضوع عقدي بامتياز، إذ يركز في مجمله على قضية بناء الروح. والشاعر في صدوره عن هذه التجربة الروحية يعيد بناء الكثير من النصوص القرآنية داخل نصه الشعري، ليأتي الائتلاف واضحاً من خلال صياغة المعاني صياغة متماسكة تبتعد عن اللارتباط.

ومهما يكن من أمر فإنّ فاتح علاق لم يدخر جهداً في توظيف النص القرآني توظيفا محكماً، كما أنّ قصيدته لم تخلُ من الاستعانة بالقصص الذي دعم تماسك النص الشعري ووحدته دلّالته، ومن هذه القصص قصة "الإسراء والمعراج" وقصة "موسى عليه السلام والعصا". والمتلقي المحلل في كل ذلك مطالب بالعودة إلى القرآن ليفهم هذا التداخل الحاصل في قصيدة "على ذروة الروح"، وما أكثر الآيات القرآنية التي تتوارد على القارئ وهو يهّم بتحليل النص الشعري خاصة تلك التي تأتي على وصف الجنة. وفي هذا السياق يقول تعالى: ﴿فَأْمِنُوا بِاللَّهِ وَرَسُولِهِ وَالنُّورِ الَّذِي أَنْزَلْنَا ۚ وَاللَّهُ بِمَا تَعْمَلُونَ خَبِيرٌ ﴿٨﴾ يَوْمَ يَجْمَعُكُمْ لِيَوْمِ الْجَمْعِ ۚ ذَلِكَ يَوْمُ التَّعَابِنِ ۚ وَمَنْ يُؤْمِن بِاللَّهِ وَيَعْمَلْ صَالِحًا يُكَفِّرْ عَنْهُ سَيِّئَاتِهِ وَيُدْخِلْهُ

¹ مرتاض عبد الجليل: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007، ص 124.

جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ خَالِدِينَ فِيهَا أَبَدًا ۖ ذَٰلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴿٩﴾ سورة التغابن .
 وقول تعالى: ﴿يَغْفِرَ لَكُمْ ذُنُوبَكُمْ وَيُدْخِلْكُمْ جَنَّاتٍ تَجْرِي مِنْ تَحْتِهَا الْأَنْهَارُ وَمَسَاكِنَ طَيِّبَةً فِي جَنَّاتٍ عَدْنٍ ۚ ذَٰلِكَ الْفَوْزُ الْعَظِيمُ ﴿٢١﴾ سورة الصف . وقوله أيضا: ﴿لَا يَسْتَوِي أَصْحَابُ النَّارِ وَأَصْحَابُ الْجَنَّةِ ۚ أَصْحَابُ الْجَنَّةِ هُمُ الْفَائِزُونَ ﴿٢٠﴾ سورة الحشر .

ومن السُّور القرآنية التي وظَّفها الشاعر في بيان كمال ملك الله وقدرته، قوله تعالى: ﴿الَّذِي خَلَقَ سَبْعَ سَمَاوَاتٍ طِبَاقًا ۚ مَا تَرَى فِي خَلْقِ الرَّحْمَنِ مِنْ تَفَافُتٍ ۚ فَارْجِعِ الْبَصَرَ هَلْ تَرَى مِنْ فُطُورٍ ﴿٣﴾ ثُمَّ ارْجِعِ الْبَصَرَ كَرَّتَيْنِ يَنْقَلِبْ إِلَيْكَ الْبَصَرُ خَاسِئًا وَهُوَ حَسِيرٌ ﴿٤﴾ سورة الملك ، وهو المعنى نفسه الذي أورده الشاعر في الاستفهام المحوري في قصيدته الشعرية .
 يقول فاتح علاق:

قَلْبُ الطَّرَفِ فِي الْخَافِقِينَ تُرَى

هل ترى من فُطور؟

هنا جنة ونعيم.¹

ويستمرُّ الشَّاعر في توظيف القرآن بما يخدم دلالات النص وبما يخدم القضية الكبرى له، حريصا في ذات الوقت على التأثير في المتلقي بضرورة التفكير في الآخرة والتجرّد من شهوات الدنيا . وتلتقي هذه المعاني في سورة النازعات التي يقول فيها جل جلاله: ﴿فَأَمَّا مَنْ طَغَى ﴿٣٧﴾ وَآثَرَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا ﴿٣٨﴾ فَإِنَّ الْجَحِيمَ هِيَ الْمَأْوَى ﴿٣٩﴾ وَأَمَّا مَنْ خَافَ مَقَامَ رَبِّهِ وَنَهَى النَّفْسَ عَنِ الْهَوَىٰ ﴿٤٠﴾ فَإِنَّ الْجَنَّةَ هِيَ الْمَأْوَى ﴿٤١﴾ سورة النازعات . وقوله

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص48.

أيضا: ﴿بَلْ تُؤْثِرُونَ الْحَيَاةَ الدُّنْيَا ﴿١٦﴾ وَالْآخِرَةَ خَيْرٌ وَأَبْقَى ﴿١٧﴾ سورة الأعلى. وتتواصل على مدار النص الشعري كله مواصفات الجنة وأهلها متخذة من الآيات القرآنية الكثيرة مرتكزا في صنع الدلالات، فإذا هي مكان ساحر فيه ضوء وعطر، يقول تعالى: ﴿وَجُودٌ يَوْمَئِذٍ نَّاعِمَةٌ ﴿٨﴾ لِّسَعِيهَا رَاضِيَةٌ ﴿٩﴾ فِي جَنَّةٍ عَالِيَةٍ ﴿١٠﴾ لَا تَسْمَعُ فِيهَا لَاغِيَةً ﴿١١﴾ فِيهَا عَيْنٌ جَارِيَةٌ ﴿١٢﴾ فِيهَا سُرُرٌ مَّرْفُوعَةٌ ﴿١٣﴾ وَأَكْوَابٌ مَّوْضُوعَةٌ ﴿١٤﴾ وَنَمَارِقُ مَصْفُوفَةٌ ﴿١٥﴾ وَزَرَابِيُّ مَبْثُوثَةٌ ﴿١٦﴾ سورة الغاشية. يدرك المحلل للقصيدة الشعرية "على ذروة الروح" مدى اعتماد الشاعر على النصوص القرآنية. والشاعر وإن أتى على ذكر الجنة فقط، فلأن الهدف هو تذكير النفوس بمشاهدة النعيم التي ستلقاها لتمتلى رغبة في الوصول إليها، وما أكثر الآيات التي تصف هؤلاء الذين فازوا بالجنة، يقول تعالى: ﴿إِنَّ الْأَبْرَارَ لَفِي نَعِيمٍ ﴿٢٢﴾ عَلَى الْأَرَائِكِ يَنْظُرُونَ ﴿٢٣﴾ تَعْرِفُ فِي وُجُوهِهِمْ نَضْرَةَ النَّعِيمِ ﴿٢٤﴾ يُسْقَوْنَ مِنْ رَحِيقٍ مَّخْتُومٍ ﴿٢٥﴾ خِتَامُهُ مِسْكٌ ۚ وَفِي ذَلِكَ فَلْيَتَنَافَسِ الْمُتَنَافِسُونَ ﴿٢٦﴾ سورة المطففين.

هؤلاء الذين وصفتهم هذه الآيات جاء وصفهم كذلك في القصيدة الشعرية عموما،

ويتأكد هذا التداخل حين يقول فاتح علاق:

هنا جنة عرضها حُبك

تنتطلع نحو وجوه تضيء

وأفئدة فاح منها العبير.¹

ومن القصص القرآني الذي يتناص مع "على ذروة الروح"، قصة موسى عليه السلام وعصاه التي كانت آية من آيات الله التي منّاها عليه، إذ كان مبعوثاً إلى فرعون الذي كذب بآيات ربه واستكبر عنها، فما كان من فرعون إلا أن يتّهم نبي الله بالسحر. وتروي الآيات الكثيرة أن " فرعون ذهب فجمع كل من كان ببلاده من السحرة، وكانت بلاد مصر في ذلك الزمان مملوءة سحرة، (...) فاجتمع منهم خلق كثير وجمّ غفير"². وجاء اليوم المشهود والتقى فرعون بعشيرته وأهل دولته، فقد " نادى فيهم أن يحضروا هذا الموقف العظيم"³. فلما ألقى السحرة حبالهم أوجس موسى خيفة مما رأى، إلا أن الله أيّده بقوة من عنده، ووعد الله حق: ﴿قَالُوا يَا مُوسَى إِمَّا أَنْ تُلْقِيَ وَإِمَّا أَنْ نَكُونَ أَوَّلَ مَنْ أَلْقَى﴾ (٦٥) قَالَ بَلْ أَلْقُوا ۚ فَإِذَا حِبَالُهُمْ وَعِصِيُّهُمْ يُخَيَّلُ إِلَيْهِ مِنْ سِحْرِهِمْ أَنَّهَا تَسْعَى (٦٦) فَأَوْجَسَ فِي نَفْسِهِ خِيفَةً مُوسَى (٦٧) قُلْنَا لَا تَخَفْ إِنَّكَ أَنْتَ الْأَعْلَى (٦٨) وَأَلْقَى مَا فِي يَمِينِكَ تَلْقَفُ مَا صَنَعُوا ۚ إِنَّمَا صَنَعُوا كَيْدُ سَاحِرٍ ۚ وَلَا يُفْلِحُ السَّاحِرُ حَيْثُ أَتَى (٦٩) سورة طه. وإذا كان موسى قد ألقى عصاه فتحوّلت إلى حية عظيمة جعلت تلقف من الحبال، والعصي في حركة سريعة، فإنّ الوضع في قصيدة "على ذروة الروح" مغاير تماماً، لأنّ المقام مختلف. يقول الشاعر:

الْق عَصَاكَ بِهَا تَتَلَقَّفُ نَجُوماً وَطَيْراً

¹ الجرح و الكلمات، ص 50.

² أبو الفداء إسماعيل بن عمر بن كثير: قصص الأنبياء، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016، ص 274.

³ المرجع نفسه، ص 275.

واستبرقاً وحريراً

وَأَلْقَ مِنْكَ تَقْضُ أَنْهَرْ سَبْعَةَ

(...)

وَأَلْقَ عَصَاكَ بِهَا

طاب فيها المقام وطاب المقيم.¹

لقد أفاد الشاعر -كما نرى- في بناء نصه من القرآن وقصصه، وقد اتخذ من معاني الآيات الكثيرة، معينا له في صنع التماسك وبناء أفكاره، وفي هذا التناص أو المحاوره بين النص الإبداعي والنص القرآني ما يؤسس لفكرة الخلاص عند المتلقي المحلل من انغلاق النص الشعري على نفسه والانزواء حول ذاته²، بل جعل كُلاً من المبدع والمحلل ينفتحان على كل النصوص القرآنية، وهي في مجملها قائمة على فكرة التَّرييب والتَّرهيب، والجزاء إمّا عن طريق الجنة أو النار.

ومما يحقّق فكرة الانفتاح على نصوص قرآنية، قصة الإسراء والمعراج التي وظّفها الشّاعر توظيفاً جميلاً حيث حقّق من خلالها الوظيفة الإقناعيّة التي يبتغيها من قصيدته الشعرية، وهي اتّخاذ الصّوفية مبدأ في الحياة وسلوكاً اجتماعياً يُعمل به، من خلال الزهد عن الدنيا والانصراف عنها إلى ما هو خير منها، لأنّ الانفصال عن الفانية يريح القلب والبدن ويورث الرضا في النفس، أمّا حبّها والتعلق بها فهو رأس كل معصيّة. والوصول إلى

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 50.

² ينظر مرتاض عبد المالك: نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007، ص 281.

رضا النفس يقود حتماً إلى التّسامي عن دنيا الماديّات، وهي نقطة البدء في طريق الحق والتخلي عن كل شيء يشين الروح. وهنا تبدأ رحلة الشاعر من الأرض إلى السماء في رمزية دالة على التخلي عن كل ما هو أرضي ومحسوس إلى كل ما هو راقٍ ومتسامٍ، والفرار من عالم ضيق محدود إلى عالم المطلق حيث الخلود الأبدي.

تلقي قصة الإسراء والمعراج بظلالها على النص الإبداعي "على ذروة الروح"، حين

يقول الشاعر:

ويحضنك النور في المرتقى

هل أظلت سماءك تلك النجوم؟

مازال طيرك يعلو فلا تسه عنه فتهوى

إلى دركٍ بايعته الهموم

جرّد الروح من غمدها وأرق سُلّمها

يزق روح وتسقط حسوم

(...)

وتجذبني قبة الروح

يمتصّني الضوء والعطر

يسلّمني لمقام تجلى

ويشربني السُّكر،

يحملني الاسم،

يعرج بي في سماء تهيمُ

أرى روضة تتدلى¹.

ولعلنا نلاحظ أنّ الشاعر وهو يتّخذ من قصص الأنبياء معادلاً موضوعياً له، فهو ينزع إلى الكشف عن تجربته الروحية، محاولاً " الإقناع بالتقنيات الخطابية التي يتوسل بها المتكلم أو الكاتب لمحاولة التأثير على المتلقي لكسبه وإثارة اهتمامه وميله إلى تبني طروحاته".² وبناءً عن ذلك تغدو "على ذروة الروح" نصّاً إقناعياً بامتياز، بحيث أنّه "مؤسس وفق بنية من القضايا والطروحات التي تكون برهاناً، وتترجم بطريقة مباشرة أو غير مباشرة موقفاً للمتكلم (إثبات - حكم - نقد)".³ والعروج في القصيدة الشعرية مأخوذ من الآية القرآنية التالية "سُبْحَانَ الَّذِي أَسْرَى بِعَبْدِهِ لَيْلًا مِّنَ الْمَسْجِدِ الْحَرَامِ إِلَى الْمَسْجِدِ الْأَقْصَى الَّذِي بَارَكْنَا حَوْلَهُ لِنُرِيَهُ مِنْ آيَاتِنَا ۚ إِنَّهُ هُوَ السَّمِيعُ الْبَصِيرُ ﴿١﴾" سورة الإسراء. حيث يقول الشاعر:

يعرج بي في سماء تهيمُ

أرى روضة تتدلى

فيهتف في الوجوم

أقطف قصائدك الآن من ذروة الروح

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48.

² لقاح عبد الناصر: مفهوم النص في الفكر اللغوي المعاصر، سلسلة الندوات، اللسانيات الغربية بين النظرية والتطبيق،

جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، 1992، ص 22.

³ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 22.

وانثر على جبهة الشمس وردك.¹

وإذا كانت رحلة الإسراء والمعراج من المعجزات التي أكرم الله بها نبيّه في العام العاشر من البعثة، بحيث أسرى به من البيت الحرام بمكة إلى بيت المقدس بفلسطين ليلاً، تمّ العروج بمحمد عليه الصّلاة والسّلام من بيت المقدس إلى السماوات العلّى حتى بلغ سدره المنتهى، ورأى الجنة ونعيمها والنار وعذابها، فإنّ الشّاعر اكتفى بوصف الجنة ونعيمها خدمة للمقصد العام الذي توطّره القصيدة الشعرية كلّها.

أخيراً يمكن القول إنّ تأويل القصيدة الشعرية "على ذروة الروح" تأويلاً يمكننا من الوصول إلى المقاصد التي لم يصرّح الشاعر بها تصريحاً مباشراً، يجعلنا نبحت في كل الآليات التي وظفها المبدع في الاستفادة من جميع الوسائل التي تقدّمها اللغة في سبيل فهم مقصدية فاتح علاق. والحقيقة أنّ الإلمام بالوسائل اللغوية وحدها لا يكفي، إذ تتعلق مسألة التأويل بفهم السّياق، وهو عنصر مهم يبيح للمتلقّي المحلل عدم الانكفاء على النصّ الإبداعي في ذاته. وفهم النصّ يحيلنا إلى فهم الأسس التي يقوم عليها أي خطاب وهو " وجود ثلاثة أطراف لتحقيق الفاعلية المقصودة وهذه الأطراف هي: المخاطب والمخاطب والسّياق".²

وإذا جزمنا أنّ المخاطب في النصّ الشعري "على ذروة الروح" هو الله تعالى متخذاً شخص الشّاعر لتبليغ الخطاب، عرفنا ما يقّمه هذا النصّ من توضيح لوسائل النجاة التي

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص 48.

² منقول عبد الجليل: النص والتأويل، ص 93.

تقود في الأخير إلى حسن الثواب. وعلى العموم فإنّ تضافر كل هذه الأدوات جعلت من القصيدة الشعرية نصّاً منسجم التراكيب والدلالات ينطق فحواه بمقاصد هادفة، وهو في الوقت ذاته نص منفتح على النصوص القرآنية الكثيرة التي أتت على وصف الجنة ونعيمها. والشاعر وهو يستغلّ كل الآليات التي تمنحها اللغة، فلأنّ نصّه قائم على فكرة الحجاج، وذلك قصد "توجيه خطابه وجهة ما، تمكّنه من تحقيق بعض الأهداف الحجاجية".¹ ويبدو أنّ أكبر هدف يبتغيه فاتح علاق هو زرع فكرة الانعتاق والتحرر عن العالم المادي، والتعلق بالعالم المطلق. إنّ الشاعر وهو يحوّل أفكاره إلى لغة وينقلها من عالمها المجرّد والذهني إلى عالم محسوس يمكن إدراكه، فهو ينطلق من "الفكرة الشائعة التي مؤداها أننا نتكلم عامة بقصد التأثير".²

وإذا كان الأمر غير ذلك جاز لنا أن نطرح التساؤلات التالية: لماذا يُجهد المبدع نفسه في اختيار المفردات وانتقائها؟ ولماذا يُعملُ عقله في تركيب تلك الوحدات اللغوية التركيب الأمثل؟ وأخيراً لماذا يبني الجملة تلو الأخرى في تضام كاشف عن الترابط الدلالي؟ أليست كلّ هذه الأعباء والمشاق إلاّ من أجل التأثير؟.

لا يحقّق التأثير المقصود مردوده إلاّ بالشاركة التي تؤدّيها مستويات اللغة متضافرة جميعاً من جهة، والاستفادة من النصوص الأخرى (القرآن الكريم) طوراً آخر. ويبدو أنّ الشاعر قد

¹ الحباشة صابر: التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2008، ص50.

² المرجع نفسه، ص 50.

قدّم لذلك النموذج الأمثل حين أتى على وصف الجنة ونعيمها، قاصداً بذلك التأثير في المتلقي عن طريق الترغيب في ذلك الثواب العظيم.

على أنّ فاتح علاق حاول في أسطر شعرية قليلة جداً أن ينفّر من التعلّق بالدنيا، لأنّ ذلك هو سبب البلاء والهلاك. يقول الشاعر:

مازال طيرك يعلو فلا تسه عنه فتهوى

إلى دركٍ بايعته الهموم

جرّد الروح من غمدها وارق سلّمها

يرق روح وتسقط جسوم.¹

والشاعر وهو يقيم موازنة بين ما هو سماوي وأرضي، فإنّه - لا ريب - يختار السماوي لما يقدّمه من السموّ والرقّي والتحرّر، وهي الميزات التي لا يقدر على منحها العالم المادي الضيق، وهو المعنى الذي دلّت عليه العبارة التالية: - لقد كبّلْتُكَ الرسوم. وفاتح علاق في كلّ ذلك يخيّر المتلقي بين واقعين متقابلين لا تجمع بينهما جوامع، ولا تشركهما قواسم، تاركاً للعقل مجالا للتدبّر والتفكّر واتخاذ القرار الصائب.

يبدو أنّ اختيار الشاعر للطباق (يعلو ≠ تهوى)، (يرق ≠ تسقط)، (يعلو ≠ درك) هو اختيار يدعم مقاصده، إذ يقدم هذا المحسنّ قوة حجاجية تكمن في أنّ استعماله يؤدّي إلى استمالة المتلقي نحو تغيير زاوية النظر. وإذا كان الأمر غير ذلك "فإن المحسنّ سيتمّ إدراكه باعتباره زخرفة، أي باعتباره محسنّ أسلوب، و يعود ذلك إلى تقصيره عن أداء دور

¹ علاق فاتح: الجرح والكلمات، ص47.

الإقناع".¹ كما تقدّم الاستعارات التالية من مثل، لقد كبلتك الرسوم - تُغَنّ كروم - ينفض النور أسرارهِ - يمتصّني الضوء... وغيرها بعدها الحجاجي وقوتها الاستدلالية في إقناع المتلقي باتّخاذ الوجهة المناسبة، وهنا يقع بين الاستسلام لمتاع الدنيا وغرورها الذي لا بدّ أن يزول فيكون مصيره الخلود في جهنم ولبئس المصير، أو الانقطاع إلى الله والتبّّل إليه وطلب مرضاته، فتكون الجنة هي المأوى.

¹ الحباشة صابر: التداولية والحجاج، ص 51.

الفصل الرابع

الاتّساق والانسجام في

ديوان " الكتابة على الشجر".

-المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية "وقالت غزّة"

1. العنونة ودلالاتها في ديوان "الكتابة على الشجر":

يحمل الديوان الشعري هذا العنوان وهو -كما نرى- مصدر باسم وليس بفعل والاسم هنا مصدر، والمصدر كما هو معلوم يقع خارج الزمان بكل أنواعه: الماضي والمضارع والأمر، لذلك يمكن أن تتقاسمه كل الوحدات الزمانية. إنّ الزمن هنا يستعصي على التعيين مما يجعل فعل الكتابة صالحا لكل وقت.

والكتابة تعني وجود الهمة في الفعل، إنها تدلّ على الحركة التي تأبى الجمود وترفض السكون وتجنّح إلى التغيير من خلال تجسيد قولٍ ما أو التعبير عن شيء. إنها في كل ذلك رسالة تريد أن تقول شيئا ما إلى جهة ما. والمصدر كما هو واضح جاء معرفةً، والمعرفة في العربية عكس النكرة تأتي لتدلّ على حالة من التحديد والتعيين، وهي في هذا الديوان تدلّ على نية الشاعر في الكتابة كفعل تأثيري يحاول من خلاله أن يمارس تغييرا وتجديدا في كثير من الأشياء التي تركز إلى الاستسلام. إنّ الشاعر هنا لا يكتب من أجل الكتابة، ولا يُقدّم على هذا الفعل من أجل أن يكتب أيّ شيء ولا من أجل أن يملأ الفراغ، وإنما ينطلق من ذات تعرف قيمة الكتابة وتؤمن حق الإيمان بأنها حركية مؤسسة لها ضوابط وقوانين تتحرك من أجل الإصلاح.

إنّ المصدر هنا قد صيغ على وزن "فعالة" وهذا الوزن إنما يدل على الحرفة، أي جاء دالا على الاحترافية والإتقان في الأداء. إنّ فعل الكتابة فعلٌ يمارسه الشاعر من خلال معرفته بما يكتب وبما يقول ولمن يكتب ولمن يقول، فهو يختار بدقة فنّ الرسم

بالكلمات والأحرف ويُجيد تلوين عباراته حتى تؤثر وتؤتي أكلها، ويكون لها الصدى الذي يشاء. وإذا كانت الكتابة هنا ممّا يحتاج إلى أداة تُحفر فيها الحروف لتحارب النسيان، فقد اختار الشاعر عنصرًا جميلًا من عناصر الطبيعة الحيّة حتى تحتضن تلك الكتابات إنّه الشجر نبض الحياة والحركة، ولم يختَر الحجر الذي يظلّ جامدًا ولا يبعث في النفس البشرية إلّا الجمود ...

الكتابة هنا لا تأبى إلا أن ترسم لوحةً فنية جميلة خضراء، وقد اختار الشاعر لهذا الفعل جمعًا ونأى بعيدا عن اختيار المفرد، فلم يقل الكتابة على الشجرة، فكأنّه يريد أن يتّخذ من كل شجرة قرطاسًا يُلَمِّمُ كتابةً قد تختلف في كل مرّة عن كتابةٍ سابقة نَحْتها في شجرةٍ أخرى. إنّ هذه الكتابات المتنوّعة ترسم جداريّة كبيرة ترسم فيها الأجزاء، كلّ جزء فيها ينسجم مع الجزء الآخر ويكمّله لتتشكّل -في الأخير- لوحةً فانتةً تسرّ الناظرين كما تبعث فيهم وفي ذات الوقت، الدّعوة إلى التأمّل في الكون، وفي الذات، وفي الإنسان من أجل البحث عن الحقيقة التي تُثير الدّرب في غير زيفٍ ولا كذبٍ ولا خداعٍ. الشجر هنا رمز الحياة، وهذه الحيوية إنّما مصدرها من اللون الذي يتّخذ من الأخضر عنوانًا له، إنّّه "لون الأمل، القوة، طول العمر، هو لون الخلود الذي ترمز إليه كونيًّا الغُصون الصّغيرة الخضراء"¹. وقد ورد ذكر هذا اللون الدال على النّماء والحياة في سورة يوسف عندما طُلب من النبي تفسير حلم الملك ﴿وَقَالَ الْمَلِكُ إِنِّي أَرَى سَبْعَ بَقَرَاتٍ سِمَانٍ يَأْكُلُهُنَّ

¹ عبيد كلود: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزيّتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013، ص 93.

سَبْعَ عَجَافٍ وَسَبْعَ سُنْبَلَاتٍ خُضِرَ وَأُخِرَ يَابِسَاتٍ ۖ يَا أَيُّهَا الْمَلَأُ أَفْتُونِي فِي رُؤْيَايَ إِن كُنْتُمْ لِلرُّؤْيَا تَعْبُرُونَ ﴿٤٣﴾ سورة يوسف.

إنَّ عنوان الديوان يلقي بظلاله التي تتحرك، ويُشعر كلَّ متلقٍ بالحياة التي تنبض من الشجر الذي يتنفس ويتجدّد، وعليه تظل كلُّ كتابة مصدراً للتجدد والتأثير كما تفعله الطبيعة فينا كل يوم. وكما أنَّ الكتابة تبقى محفورةً في جذوع الشجر لا تمحوها لا الرياح ولا العواصف، فإنّها تظل كذلك محفورةً في الذات الإنسانية التي تحتاج في كلِّ مرّةٍ إلى من يرشدها حين تننيه. عنوان الديوان إذن، نافذةٌ كبيرةٌ تطلّ على نوافذ صغيرة، كل نافذة تطل هي الأخرى على منظرٍ جميل، أو قل هي سنفونية عناصرها الموسيقى الجميلة العذبة التي تختلف من كتابة لأخرى.

و"الكتابة على الشجر" مكونة من الناحية النحوية من عنصرين هما أساس التركيب المسند والمسند إليه، فكأنّما يؤكّد الشاعر أنَّ وجود هذين العنصرين كعنوان عام للديوان، كفيلاً بفهم التركيب أو العبارة من غير حاجةٍ إلى وحدات لغوية أخرى. والمسند هنا محذوفٌ تقديره "موجود"، بينما يظلّ المسند إليه طرفاً مصرّحاً به، والتصريح في هذا الموضع جاء لغاية بيان قيمة الكتابة في ممارسة فعل التأثير والتغيير. والكتابة كفعل تأثيري يظلّ بلا شك مرتبطاً بالقراءة، إذ تظل الكتابة بلا معنى من دون قراءة ومن دون قارئ. إنَّ الشاعر حريصٌ على توجيه المتلقي إلى ضرورة القراءة، لأنّها أداة مهمة

للوصول إلى المعرفة. وكيفينا في هذا السياق أن نتذكّر أنّ أول آية نزلت في القرآن كانت تحتّ على ذلك.

يؤكد فاتح علاّق من خلال "الكتابة على الشّجر" أنّ رحلة البحث عن الحقيقة تبدأ بالقراءة والتدبّر في كل عنصرٍ من عناصر هذا الكون، والحقيقة تظلّ أبدًا محفورة على الشّجر وفي الذات الإنسانية لا تقنى ولا تزول. والكتابة هنا تعكس نمطًا جميلًا يُؤثّر في النفس الإنسانية، إنّهُ الشّعر" الذي ينادي أعماقنا ويعيد إلينا طفولتنا وإحساسنا بأنفسنا وبالعالم من حولنا، يفتح لنا نافذة جديدة لنرى حياة جديدة"¹. كلّ قصيدة محفورة على الشجر هي رسالة تدعو الإنسان إلى قراءتها مليًا وفهم مقاصدها، والشاعر في كل ذلك كأنما يحفر عميقًا في الذات البشرية وفي الضمير الإنساني. يريد فاتح علاّق للحقّ أن يعلو ويظهر، لذلك جاءت كتاباته كلّها محفورة على الشجر وليس في الشّجر والفارق بين الحرفين واضح، إنّ "على" حرف دلّ على الاستعلاء والظهور، أمّا "في" وإن كان هو الآخر حرف جرّ، فإن دلالاته تختلف عن الأولى إذ يدلّ على الدخول في الشيء والانغماس فيه.

إنّ اختيار الوحدات اللّغوية اختيارًا دقيقًا يُجسّد الدلالات الكثيرة التي يمكن أن تُستنبط، ولعلّ اعتماد الشاعر على حرف الجرّ "على" له ما يبرّره، فإذا كانت كل كتابة هي قصيدة شعرية، فإنها في الأخير رسالة تدعو إلى الحقّ والعدل وصلاح الإنسانية،

¹ علاّق فاتح: الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، ط1، 2013، ص 08.

وعليه لا بد أن تظهر للعيان. إنّ الحق لا يمكن إخفاؤه، والحقيقة في كل زمانٍ ومكانٍ أقوى وأوضح من أن يقدر أي إنسان أن يطمسها، وهي كالشمس التي تسطع دائماً.

تبدأ رحلة البحث والتحليل في كتابةٍ من هذه الكتابات التي رُسمت على الشجر، وهي القصيدة الموسومة بعنوان "وقالت غزّة"، لنبحر في عوالمها ونكتشف بعضاً من أسرارها، مطبقين في ذلك بعض المبادئ أو الأسس التي نادت بها لسانيات النص، حتى نتتبّع معايير النصية التي تجعل من التّواصل فعلاً له ضوابطه وقواعده ممّا يبرر وصفه بفنّ التواصل. ويبدو للمُطلعين على علم النصّ كعلم بديل للسانيات الجُملة أنّ عنصري الاتّساق والانسجام من أهمّ المسائل التي لاقت عنايةً كبيرة واهتماماً واسعاً من طرف علماء اللّغة. إنّ عملية التّشريح تبدأ أولاً من العنوان، فهو العتبة الأولى التي لا يمكن أن تقفز فوقها أو نتجاهلها، وهي مفتاح الدخول إلى القصيدة.

المبحث الأول:

التحليل النصي للقصيدة الشعرية "وقالت غزّة"

التحليل النصي للقصيدة "وقالت غزة":

1. دلالة العنوان:

لا شك أن العنوان "وقالت غزة" يبرز وحدتين لغويتين شكّلتا أساس التركيب الجملي الفعلي، وهما الفعل "قالت"، والفاعل "غزة"، ولا يمكن أن نهمل الواو التي سبقت الفعل. إنّ فعل القول هنا يستدعي كلامًا يتوجّه من القائل وهو المرسل وهو هنا "غزة" إلى مرسل إليه، أو إلى جهةٍ تستقبل جُملة الأقوال والكلام والخطاب. ودلالة الواو في هذا العنوان تعكس وجود أقوال كثيرة من جهاتٍ معينة لا تجد ردًا عليها ربّما لأنها ليست ذات قيمة، أو هي أقوال تجنح إلى الزيف والكذب، وتأتي الواو لتدلّ على صبر الفاعل أو "غزة" على كل ما قيل وما يُقال، لتخترق حاجز الصمت والسكوت ولتعبّر على أنّ صبرها الطويل قد نفّذ، ولتُجيب هي بنفسها وتعبّر عمّا يجيشُ بخلجاتها غير آبهة بما يقوله الآخرون على غير لسانها. إنّ القول الذي تقصده "غزة" هي الحقيقة كما تراها هي، وليس كما يراها الآخرون، إنها تكشف المستور وتنزع البرقع عن حقائق كثيرة، وتعرّي الواقع بكل مرارته ليتمثل في صورته الحقيقية. لقد قدّم العنوان جُملةً من التوقعات وحقيقة هذه التوقعات مرهونةً بالتحليل.

2. وسائل الاتساق في قصيدة "وقالت غزة":

إذا كان النص بناء متكاملًا، عناصره الوحدات اللغوية التي تتموقع وتتوزع في تراكيب، فلا بد لهذه الجمل من وجود روابط تؤدي دورا بالغا في التماسك والالتحام حتى يمكن للقارئ المحلل أن يصل إلى المقصود من النص وإن تنوعت فيه القضايا واختلفت. والنص إذن "وحدة دلالية، ترتبط أجزاؤه معا بواسطة أدوات صريحة (مباشرة)"¹. هذه الأدوات وإن كان دورها إنشاء التماسك بين جملة وأخرى وربط النسيج بعضه إلى بعض، فهي تختلف من نص لآخر ومن منتج لآخر.

. 1.2 الضمائر:

إنّ دراسة تحليلية للمقاطع التي بين أيدينا تضعنا أمام انتشار الضمير "أنا" في أرجاء كل القصيدة، وهو الذات المحورية فيها. وهذا الضمير إنما يتوافق تماما مع أفق انتظار القارئ حين يقرأ "وقالت غزة"، فالمنطق إذا يفرض أن تؤول معظم الأفعال إلى ضمير المتكلم الذي يعد صنفا من أصناف تلك الإشارة الشخصية للدلالة على المتكلم الحاضر². المتكلم الحاضر هنا هو "غزة"، وقد جعل الشاعر من قصة يوسف معادلا موضوعيا يجسد من خلاله معاناة فلسطين عامة وغزة خاصة. إنّ كل الأفعال هنا تتصل بضمير واحد هو الذي يكاد يجمع كل هذه الأسطر الشعرية، وهي الذات التي تحضر في كل مقاطع النص على اعتبارها الذات التي تعاني فعلا من الظلم والإبادة والقمع.

¹ شبل محمد عزة: علم لغة النص، ص101.

² ينظر الشهري عبد الهادي بن ظافر: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية، دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004، (مقدمة الكتاب).

والأسماء كما الأفعال تعود في معظمها إلى الضمير "أنا" وهذا في قول الشاعر: يا أبتى،
جرحي، تفجر قلبي، بحاري، فهذه دمائي، زمني، والأفعال مثل: أسوق، أرى، أنادي،
أهدي، أبني، أكسر، لا أموت، أجمع، أسند، أتململ. وإذا كانت غزة تقول وتصف
معاناتها، فهي كذلك تشير بأصابع الاتهام إلى كل الذين ساهموا في هذه المعاناة، وهو ما
يعكس وجود ضمير آخر يدل على الطرف المقابل للضمير أنا، إنه ضمير الجمع "هم"،
الذي يؤول في غالبية دالا على الأمة العربية التي خانت القضية وباعت فلسطين بثمن
بخس، وهذا حين يقول:

إخوتي أسلموني (الضمير هم)

ومالوا إلى الريح في ثقة

وما أمهلوني... (هم)

وقالوا... (هم)

(.....)

باعوا دموعي

باعوا شموعي

ولم يرأفوا بالوطن¹

ويقول الشاعر على العدو الصهيوني:

هذه طائراتهم...

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص50-47.

من يرد حرائقهم....

هذي قنابلهم...

فهذه مدافعهم...¹

ومن الضمائر التي شكلت بناء النص الضمير "هو" الذي لا يعود على يوسف/غزة مباشرة، وإنما على جزء منه أو عضو يتصل به اتصالاً مباشراً، وهو الضمير الذي يعود على القلب في قول فاتح علاق.

ولكنّ قلبي لما يزل واقفاً (هو)

يدكّ العروش

ويفني الجيوش

ويرفع أسواره الشاهقة²

تعتبر هذه الضمائر على تنوعها "رابطاً حيويًا في النص (بارزاً أو مستتراً)"³، إنّها تربط كلمات الجمل بعضها ببعض، كما تقوم بربط الجمل وتعمل على تماسكها لتخلص في الأخير إلى ربط كل مقاطع القصيدة ربطاً محكماً.

¹ المصدر السابق، ص 48-50.

² المصدر السابق، ص 49.

³ مناع عادل: نحو النص، اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية، مصر، العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2011، ص123.

2.2 . حروف العطف:

تتعدّد الأدوات التي تقوم على تحقيق لحمة النص، ويأتي التنوع واضحا في الاستعانة بحروف العطف ممثلة في "الواو" الذي وصل بين كثير من الأسطر الشعرية، إذ لا يمكن أن يكون الكلام مفيدا، ما لم يتم وصله بأدوات.

وحرف العطف في هذه القصيدة يأخذ حيزا واسعا من الاستعمال يظهر في معظم البنى السطحية للنص، وهو حرفٌ عَطَفَ في معظمه فعلا على فعل، ليتضح أن غزة وهي تقول، تتكئ على خاصية السرد التي تلائم نقل المعاناة. والسرد في هذا السياق أو إقرار الحقائق الكثيرة إنما يحتاج، لا شك إلى ربط يجعل معظم هذه الأفعال التي عَطَف بعضها إلى بعض متساوية في القيمة، فكلها آثام تُرتَّب بنفس المنزلة وبنفس القيمة، لأنّها تحمل الضيم والأسى والحزن، يقول الشاعر:

هو الدّمع يا أبي قد تلظّي

وَأورق جرحي

(....)

إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي

وَأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي

أين صراخك بين الضحايا؟

وَأَيْنَ فؤادك وسط الدمار؟

(...)

أناذي أبي

وَأناذي حجاري

(...)

إخوتي أسلموني

وَمالوا إلى الريح في ثقة (...)

وَقالوا غدا سوف يعترف عن شمس¹

وإذا أردنا أن نتأكد من الاستعمال الكثيف لهذا الحرف، حاولنا أن نحصي المرات التي تكرر فيها وقد تبين أن الشاعر أورده ثلاثا وثلاثين مرة وهو عدد كبير، إذ يكاد هذا الحرف أن يكون المهيمن على عملية الربط كلها عبر مقاطع القصيدة.

ويظهر في مقطع آخر حرف عطف مغاير هو "ثم" الذي يدل على الجمع والترتيب والتراخي، ولقد ورد هذا الحرف في مواضع قليلة مقارنة بالواو، في المقطع الثاني والثالث فقط، وهذا في قول الشاعر: "ثم ترجم أحلامي اليانعات، ثم أسند رأس الحجر، ثم غابوا"². لقد عطف الشاعر بهذا الحرف أفعالا على أفعال، أو جملا فعلية على أخرى،

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45-46.

² المصدر نفسه: ص 47، 48، 49.

وهي على الترتيب: "فهذي أساطيلهم تمخر الدَمع، أهدي الطيور إلى عَشها، وجأؤوا آبي بدم صادق"¹.

3.2 . الرّبط العكسي:

يقوم هذا الرابط على جعل التماسك واقعا بين "صورتين من صور المعلومات بينها علاقة التعارض"². ويتم هذا الربط بأدوات هي: بل، لكنّ، أو بتعبيرات وصيغ تؤدي المعنى عينه الذي تؤدّيه الأدوات السابقة وهي: مع ذلك، غير أنّ، على أية حال، ... وغيرها. وفي القصيدة محل التحليل لم يظهر هذا الرابط إلا في موضعين في المقطع الثاني والثالث، وهذا في قول الشاعر: ولكنّ قلبي لمّا يزل واقفا. وهي هنا رابطة لعدة أسطر شعرية، كما أنها أفادت التوكيد والاستدراك، فالشاعر على لسان يوسف يذكر جرائم إخوته حين أسلموه للذئب وجأؤوا إلى أبيهم بدم أخيه ثم غابوا، فاحترق الجو واحترق الطير واحترق الطفل. غير أن "لكن" في هذا السياق تأتي لتقديم فكرة مغايرة تماما لما قد يتوقع، إذ تحمل الأسطر الواردة قبل "لكن" فكرة الزوال والفناء والاندثار واللاوجود بسبب الاحتراق الذي ميز الأجواء، وأثر في الأخضر واليابس، ومن هنا جاءت "لكن" لتزيح هذه الأفكار السلبية فتحلّ محلها القوة والصمود والانتصار والأمل، يقول فاتح علاق:

ولكنّ قلبي لمّا يزل واقعا

¹ المصدر السابق: ص 46، 47، 48، 49.

² مناع عادل: نحو النص، اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية، ص 146.

يدك العروش

ويفني الجيوش

ويرفع أسواره الشاهقة

لقد نور اللوز

وانبعث الكرم

أورق قلبي"¹

ويقول كذلك:

"وقالوا غداً سوف يعزف عن شمس

أو يموت من القهر في جبّه

ولكنني لا أموت"².

. 4.2 الإحالة:

يقوم هذا العنصر المهم في قصيدة "وقالت عزة" على الربط من خلال استمرار المعنى الذي تحافظ على كينونته الضمائر التي تجنب الشاعر التكرير وإعادة كثير من الصيغ. والإحالة من العناصر الهامة التي تستخدم لغاية الاقتصاد اللغوي، فكلما استعان الشاعر بالضمائر كعناصر بديلة كان أسلوبه بعيداً عن التكرير الذي يبعث في الغالب - على الملل.

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص49

² المصدر نفسه، ص47.

تجبر الإحالة في أي نص القارئ على ضرورة التركيز، نظرا لأنها عنصر يحتاج إلى عملية استرجاع للمعنى السابق الذي أعيدت صياغته في ألفاظ بديلة.

وتتنوع وسائل الإحالة في النص الشعري "وقالت غزة"، متخذة من الضمائر مصدراً أساسياً في بنائها وهي: الضمير أنا، ألف الاثنين، كاف الخطاب، ها الغيبة، هم، هو، هي، وكلها ضمائر تعود في غالبيتها على غزة/ يوسف، لأنها قطب الرحى في كل القصيدة وفي العملية التواصلية التي تؤكد على أنّ فعل القول يأتي من الفاعل أي من غزة. إنّ غزة هي التي تتكلم وهي التي تقول وهي التي تعاني دون غيرها. والأفعال في معظمها تقول إلى فاعل تقديره "هو" الذي يعود على يوسف/ غزة، أو ضمير المتكلم "أنا" الذي يعود كذلك على غزة، أما ألف الاثنين فقد كان وروده قليلاً جداً تمثل في قول الشاعر:

"وأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي¹

وهو يعود على المثني الدال على الكوكبين، الشمس والقمر.

لا تحمل هذه الضمائر المذكورة سابقاً معنى في ذاتها إلا إذا عُدنا إلى أسطر أو مقاطع شعرية في "وقالت غزة" لثُملاً بوحداث لغوية تطابق هذه الضمائر مطابقة كلية، وفي هذه العودة كما نرى إحالة قبلية تعكس بكل وضوح ترابط الأسطر ترابطاً محكماً، بحيث لا يجد القارئ/ المحلل ثغرة أو فراغاً قد يحول دون الوصول إلى المعنى.

¹المصدر السابق، ص 45.

. 5.2 الحذف:

يُعدّ الحذف من الوسائل الهامة التي عُنِيَ بها علماء النّص، نظراً لما يقدمه من إسهام في شد النّص بعضه إلى البعض، كما يقوم بتجسيد التماسك على مستوى كل فقرات النسيج النصي حتى يكون بناء متلاحماً، محكم الربط.

وإنّ الحذف - كما هو معلوم- من الظواهر الموجودة في أيّة لغة، حيث يميل مستعملوها إلى تكريس الاقتصاد في الكلام من خلال الإعراض عن ذكر بعض عناصر الجملة، ولكن من دون خلل أو فراغ قد يصيب المعنى، أو تعب قد يرهق المتلقي في رحلة البحث عن المحذوف. يقول ابن جني في هذا السياق: "قد حذفت العرب الجملة والمفرد والحرف والحركة، وليس بشيء من ذلك إلا عن دليل عليه، وإلاّ كان فيه ضرب من تكليف علم الغيب ومعرفة"¹. لا يلجأ المتكلم إلى الحذف بهدف تعجيز القارئ أو بهدف الحذف من أجل الحذف، ولكن من أجل أغراض كثيرة، غير أنّ الحذف لا يؤدّي مهامه إلاّ إذا وُجد " دليل على المحذوف، يتمثل في قرينة أو قرائن مصاحبة حالية أو عقلية أو لفظية"².

يحدّد الباحثان هاليداي ورقية حسن أنّ الحذف علاقة داخل النّص، وفي معظم الأحيان يوجد العنصر المفترض في النّص السّابق، وهذا يعني أنّ الحذف عادة علاقة

¹ ابن جني: الخصائص، ص 360.

² الفقي صبحي إبراهيم: علم اللغة النصية بين النظرية والتطبيق، ج2.

قبلية.¹ يقوم الحذف إذن على تحقيق التماسك، بحيث يُفرض على المتلقي الرجوع إلى موضع ذكر العنصر اللغوي في العبارة أولاً، حتى يتمكن من إدراك المحذوف ثانياً. وفي هذه العودة كما نرى استمرارية تفرض نفسها، ممّا يجعل النصّ متماسكاً متلاحماً.

ومن مواضع الحذف في "وقالت غزّة"، حذف الفعل والاسم والحرف، فنجد حذف

الأوّل في بداية النصّ الشعري متمثلاً في قول فاتح علاق:

"إني أرى أحد عشر كوكباً

وأرى الشمس والقمر

سجداً لدمي".²

وتقديره كما يلي: وأرى الشمس وأرى القمر

والوحدة اللغوية المحذوفة هاهنا لا يمكن تعويضها إلا بهذا العنصر الذي سبق

ذكره، ويصبح من اليسير على المتلقي أن يربط بين هذا السطر وما سبقه، لتكون رؤية هذين الكوكبين جزءاً من رؤية عدة كواكب.

يرمي الشاعر من خلال حذف الفعل في هذا السطر الشعري إلى تجنب التكرير

وتحقيق الاقتصاد اللغوي من جهة، كما يحمل دلالة التأكيد على شدة معاناة غزّة، معاناة

جعلت الشمس والقمر يسجدان لها من جهة أخرى. إنّ القمع الذي يعيشه الغزيّون منذ

سنوات طويلة، من الصّعب ألاّ تراه الأعين ومن الأصعب ألاّ تُحسّ به الأفئدة. إنّ حذف

¹ يُنظر خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب الشعري، ص 21.

² علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

الفعل "أرى" قد يحمل بعدا دلاليا آخر، مما يمكن للمتلقي أن يستنتجه، فكل الكواكب تبكي، والحجر يبكي، والقلب يبكي، والشجر ينن إلا الذين يُحسبون من الأقارب فهم بعيدون عما يحدث، إنهم لا يحسّون ولا يشعرون.

ومن مواضع الحذف كذلك، إقصاء الاسم في قول الشاعر:

"إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الريح في ثقة

وما أمهلوني لأطلق حلمي

وقالوا غدا سوف يعزف عن شمس¹

والتقدير: إخوتي مالوا إلى الريح...

إخوتي ما أمهلوني...

إخوتي قالوا.....

إنّ الحذف الواقع لهذه الوحدة اللغوية في هذه الأسطر الشعرية الثلاثة له من الدلالة الواضحة ما يبرره، فالأفعال وإن اختلفت فيما تحمله من معانٍ، إلّا أنّ الذات التي تجسّدها هي ذات واحدة لا تتغير. يؤكّد الشاعر هنا -مما لا يدع مجالا للشك- أنّ الوضع الذي تعيشه غزة هو من صنع أبناء جلدتهم ممّن ارتضوا الخيانة عنوانا لحياتهم. وعلى هذا الأساس، يستطيع المتلقي/المحلل أن يدرك أن إيجاد العنصر المحذوف في هذا

¹المصدر السابق، ص 47.

المقطع يسلمه حتما إلى ضرورة العودة إلى السطر الأول الذي ذُكر فيه وصُرح به، وفي هذه العودة عن طريق الحذف كما نرى تحقيق لخاصية الربط والتماسك.

يقدم الحذف علاوة على ذلك، بعدا تداوليا بالغ الأثر يكمن في التعبير عن أسف غزة/ يوسف حين يتذكر أن العرب هم الذين باعوا القضية الفلسطينية وقبضوا الثمن. إنَّ الشاعر حين يحذف هذا العنصر "إخوتي"، كأنما ينأى عن تذكر هذه المصيبة، ويعتبر غدر إخوته أشد إيلاما وجرحا من غدر العدو الحقيقي، لذلك نراه في كثير من المقاطع الشعرية يعزف عن تكريره ويتعمد غياب هذه الوحدة اللغوية. يقول الشاعر:

"إخوتي أسلموني إلى الذئب

وانتثروا في البراري

وجاؤوا أبي بدم صادق

ثم غابوا".¹

ويقع الحذف كذلك للعنصر نفسه في مقطع آخر. يقول فاتح علاق:

"إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الريح ينتظرون الثمن

باعوا دموعي

وباعوا شموعي

ولم يرأفوا بالوطن".¹

¹ المصدر السابق، ص 49.

وإذا أردنا أن نعيد العنصر المحذوف إلى موقعه كان كالاتي:

إخوتي مالوا إلى الريح ينتظرون الثمن

إخوتي باعوا دموعي....

إخوتي باعوا شموعي

إخوتي لم يرأفوا بالوطن

يقع الحذف في هذه المقاطع كما هو ملاحظ داخل النص، ولكن الشاعر لم يُقدم على حذف هذه العناصر اللغوية إلاّ بعد ذكرها سلفاً، لئلاً يلتبس المعنى على المتلقي. على أن هناك سبيلاً إلى اكتشاف هذا المحذوف يُترك للمتقي فيه مجال للتركيز وإعمال الذهن والذاكرة معاً. ومن مواضع الحذف أيضاً ما ورد في المقطع الثاني حين يقول الشاعر:

"ن، ص، ر

يقصف البحر قلبي

فهذي أساطيلهم تمخر الدمع والدم يا أبتي".²

وتقدير المحذوف: هذي أساطيلهم تمخر الدمع وهذي أساطيلهم تمخر الدم. إنَّ الحذف في هذا السطر تعدى الفعل، ليتَّخذ من الجملة الاسمية المكونة من المبتدأ والبدل وخبر المبتدأ المكون من الجملة الفعلية (تمخر) تحدياً للمتقي، بحيث لا بد له من إعمال الذهن

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 50.

² المصدر نفسه، ص 46.

وتنشيط ذاكرته حتى يتمكن من ملء الفراغات التي يتركها العنصر المحذوف. إن المتلقي/المحلل - وعلى هذا الأساس- ترغمه هذه الوسيلة (أي الحذف) على تتبع كل فقرات النص بعناية بالغة، كما تجعله قادرا على تخزين "العناصر المحذوفة في الذاكرة لحين الانتهاء من القراءة، مما ينتج عنه استمرارية في التلقي".¹ يُسهِم الحذف إذن في جعل المتلقي مستعدًا في كل المواضع التي يقع فيها عدم ذكر بعض العناصر اللغوية استعدادا كاملا لربط العبارة اللاحقة بالسابقة، ممّا يضيفي ربطا وتماسكا بين المقاطع الشعرية، وهذا الربط في كثير من الأحوال يمتدّ عبر مساحة البناء الشعري ككل، وهو لذلك يؤسّس لخاصية السّبك بين أجزاء النص كلّها حتى يغدو لُحمة واحدة.

يتّكئ الشاعر كما نرى على وسيلة الحذف كعامل بالغ الأهمية في فرض التماسك، ويأتي التنوع واضحا في المحذوفات، فتارة يحذف الفعل والجملة، وتارة أخرى يحذف الاسم.

ارتأى الشاعر ألا يذكر اسم العلم "غزة" عنصر في أواخر المقطع الثاني، حين

يقول:

"وغزة غضبة قلبي

ثورة روعي الجريح

تشعل هذا الفضاء الفسيح

¹ شبل محمد عزة: علم اللغة النص النظرية والتطبيق، ص 117.

وتقتلع الرّهبوت ¹.

وعلى الرغم من أن فاتح علاق أتى على التصريح به إلا أنه عمد إلى حذفه في بقية الأسطر ليكون التقدير كالآتي:

وغزة غضبة قلبي

وغزة ثورة روعي الجريح

وغزة تشعل هذا الفضاء الفسيح

تقتلع الرّهبوت.

إنّ الوحدة المفقودة هنا على الرغم من تجنب تكريرها، فهي لا شك، تبقى عنصرا حاضرا في بناء وحدة هذي القطعة الشعرية، بناءً يدل على أنّ المحور الأساسي للنص الشعري ككل هو "غزة"، وليس أدلّ على ذلك من ورود هذا الاسم نصا موازيا للقصيدة الشعرية موضوع الدراسة والتحليل.

إنّ عودة سريعة إلى الأسطر السابقة، تُقضي بنا إلى تعيين محذوف معيّن، هو "غزة" وليس عنصرا جديدا، وهذا التحديد يأتي تبعاّ للسّطر السّابق الذي صرّح فيه أولا باللفظ المحذوف تصريحاً مباشراً. ويبقى هذا العنصر الذي عُمد إلى إخفائه في بقية الأسطر هو الذات المحورية التي تحمل قوة جبارة، بحيث تعود إليها كلّ الأفعال التي تأتي فيما بعد، فغزة هي التي تُشعل ثورة الشاعر، وهي التي تلهب الفضاء نارا مستعرة لا تخدم، وهي أيضا تقتلع الخوف والرّهبوت من الأعماق. كلّ هذه الأفعال على قوتها تؤول

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص47.

كلّها إلى فاعل أقوى منها، إنّها "غزة" وهي أفعال توحى بالتّغيير والحركة والقوة. غزة إذا هي ذاتٌ مستمرة حاضرة بقوة رغم غيابها في بعض الأسطر الشعرية.

. التّكرير:

ممّا لا يدعو للشك أنّ التّكرير إضافة إلى العناصر السابقة من الوسائل الضرورية في اتساق النصوص، وهو ظاهرة ليست بالغريبة إذ يلجأ إليها منتجو النصوص في بناء نسيجهم اللغوي تحقيقاً لأهداف، ويبدو أنّ أهمها عند علماء النص هو "تدعيم التماسك النصي"¹. كما يُوظّف "من أجل تحقيق العلاقة المتبادلة بين العناصر المكونة للنص"². وإذا عدنا إلى النسيج اللغوي الشعري "وقالت غزة"، وجدنا أنّ الشاعر وظّف هذه الوسيلة توظيفاً واسعاً من أجل تحقيق الترابط في البنية الشكلية للقصيدة من جهة، وغرس بعض الدلالات وترسيخها في عقل المتلقي من جهة أخرى. ولا ننسى في كل ذلك أنّ نوّكد أنّ فاتح علاق، وهو يوظف هذه الآلية (التكرير)، استطاع أن ينوّع في هذا العنصر تنوعاً يوحى برغبة الشاعر في التجديد في كل مرة في الصيغ والآليات، فقد وظف التكرير المباشر والتكرير بالاشتقاق والتكرير بالترادف، كما غير في الوحدات المكررة، فكان تكرير الكلمات والحروف والجمال ممّا ميّز "وقالت غزة". واللافت للانتباه في هذه القصيدة الشعرية قيامها في جزء كبير منها على التكرير المباشر، وهو الإعادة المباشرة

¹ الفقي صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي، بين النظرية والتطبيق، ص 21.

² المرجع نفسه، ص 21.

أو الحرفية للكلمات والجمل من دون تغيير في عدة مواضع من مقاطعها منها ما أوتي

على ذكره في أول مقطع لـ "وقالت غزة". يقول الشاعر:

إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي

وأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي¹

وفي ذات المقطع يقول الشاعر:

"تجبر قلبي وثارت بحاري

يقصف البحر قلبي

وغزة غضبة قلبي

يقصف الجو قلبي

(...)

ولكن قلبي لما يزل واقفا

(...)

أوراق قلبي

يقصف البر قلبي

فهذي مدافعهم تتبخر فوق دمائي

تلهو بزفرة قلبي وشهقة أمي

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

(...)

فينبت قلبي حباً وقضباً¹.

يأخذ التكرير المباشر أو كما يسمّيه النَّصَّانِيَّون "إعادة الصياغة"، أو الإحالة بالعودة -كما نرى- مساحة واسعة من النصّ الشعري، وهو موزّع عبر كل مقاطعه ممّا يؤكد على أهمّية هذا الرابط في بناء النصّ وتماسكه على اعتبار أنّه "يستمرّ بالإشارة إلى الكيان ذاته في عالم النصّ، وعندئذ يتدعّم ثبات النصّ بواسطة هذا الاستمرار الواضح"². يسهم إعادة وحدات لغوية بعينها إعادة مباشرة في إمكانية وصول القارئ/المحلل إلى تحديد الموضوع العام أو القضية الأساسية التي يركز عليها أيّ نصّ، والوصول في كثير من الأحيان إلى تقديم فكرة عامّة مركّزة ومختصرة، تجمع الأفكار المتنوّعة الثأوية في أعماق النسيج اللغوي. ومن أمثله التي لا بد أن نقف عندها. ما ورد في المقطع الأول، إذ يقوم الشاعر على إعادة صياغة الفعل "أنادي" يقول:

أنادي أبي

وأنادي حجاري

كما يقوم على إعادة صياغة جملة اسمية بعينها، ففي المقطع الثاني تتكرر نفس الصيغة في نحو "إخوتي أسلموني" وهي الصيغة التي تتكون من مبتدأ لحقته ياء المتكلم

¹المصدر السابق: ص45، 46، 47، 48، 49، 50، 51.

²شبل محمد عزّة: علم لغة النصّ، النظرية والتطبيق، ص105.

في آخره، وخبر متكون من جملة فعلية. والنّاظر في هذه الجملة التي تتكرّر ثلاث مرات أي بمعدل إعادة واحدة في كل مقطع، عدا مقطع وحيد لم يتم فيه ذكر هذه الصّيغة، يتأكّد له أن هذه الياء، أي يا المتكلم توحى بالقرب، وكأنّ يوسف يدرك تمام الإدراك أن الخيانة التي تأتي من الأقربين (وهم هنا الإخوة)، أشدّ إيلا ما وعمقا من أية خيانة أخرى قد تأتي من جهة ثانية، ثم إنّ الأخوة وهم جماعة اجتمعوا لأذية هذا الأخ الوحيد، وهذا ما يشير إليه الضمير "أنا" حين يقول يوسف "أسلموني". ألا يعدّ هذا الفعل ظلما ما بعده ظلم، إذ كيف للشخص الواحد أن يقع في مواجهة ضدّ مجموعة؟. إنّ هذه الصّيغة التي تتكرّر مرّات ثلاث، تعكس عدم قدرة يوسف/غزة على نسيان أنّ إخوته من أمّه وأبيه هم الذين رموا به في غيابة الجُبّ، والمكان الذي رُمي فيه بيوسف من دون شفقة ولا رحمة، نراه كذلك يُعاد في غير موضع. يقول فاتح علاّق:

"إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الريح في ثقة".¹

(....)

إخوتي أسلموني إلى الذّئب

وانتثروا في البراري"²

¹ علاّق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 47.

² المصدر نفسه: ص 48-49.

(....)

"إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الرِّيح ينتظرون الثَّمن " ¹

ويقول كذلك:

فهذي دمائي تنادي

وهذا نثاري

(...)

أنا يوسف في غيابة جُبي. ²

(....)

وفي مقطع آخر يقول فاتح علاّق:

لقد نور اللّوز

وانبعث الكرم،

أوراق قلبي

أنا يوسف في غيابة جُبي. ¹

¹ علاّق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 50.

² المصدر نفسه: ص 46.

وقبل هذا المقطع الأخير يورد الشاعر الصيغة نفسها "أنا يوسف" قائلاً:

وغزّة غضبة قلبي (...)

تشعل هذا الفضاء الفسيح

وتقتلع الرّهبوت

أنا يوسف في غيابة جُبي²

إنّ إعادة الصّيغة بعينها من نحو "أنا يوسف في غيابة جبي" بيان واضح أن الذي يعاني ظلم الإخوة وعدوانهم هو واحد في كل مرة، وهي الذات نفسها التي تصرخ من مكان سحيق دون أن تلقى لندائها مجيباً.

يقدم التكرير المباشر إذن على هذا الأساس خدمة قيمة للقارئ حين يستطيع أن يدرك "الطريقة التي يُبنى بها النص دلالياً".³ وبعبارة أخرى تسمح هذا الوسيلة " بفك شفرة النص وإدراك كيفية أدائه لدلالته ".⁴ وقد يعني هذا أن التكرير بصفة عامة يُحدّد في كثير من الأحيان الطّاقة التأويلية لدى المتلقي بأن يجعلها تتّجه وجهة محدّدة.

وشواهد التكرير في البناء الشعري "وقالت غزّة" تترجم مدى اعتماد الشاعر على هذه الوسيلة، إذ تعدّ رابطاً فاعلاً وقوياً في جعل النص كلاً متآخذاً، ويتجلى صواب هذا

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 49.

² المصدر نفسه: ص 47.

³ الفقي صبحي إبراهيم: علم اللغة النصي بين النظرية والتطبيق، ص 22.

⁴ فضل صلاح: ظواهر أسلوبية، ص 210.

القول في أنَّ الشاعر نوع في كل أشكال الوحدات اللغوية، فجاء على تكرير الاسم والفعل وعلى تكرير الجمل بكل أنواعها، وجملة النداء المتناثرة في ثنايا المقاطع الشعرية من الجُمْل التي أتى فاتح علاق على ذكرها في غير موضع. يقول الشاعر:

هو الدَّمع يا أبتي قد تلظى

فهذي أساطيلهم تمخر الدَّمع والدم يا أبتي

أنا يوسف يا أبي

هذه طائرتهم تعبر الرّوح والقلب يا أبتي

وما انكسرت أضلعي يا أبي

ذلك تأويل رؤيائي من قبل يا أبتي قد تجلّى.¹

إنَّ اعتماد فاتح علاق على هذه الصّيغة، صيغة النداء التي لا يتغير فيها حرف النداء ولا المنادى في مختلف المقاطع الشعرية، تحقّق تواصلًا واستمرارية عبر النصّ ككل، إذ يظل المخاطب الذي يَبُثُّ إليه يوسف شكواه ومأساته واحدًا لا يتغير وهو الأب الذي يجد فيه الابن صدرا يحتويه وآذانا تصغي إليه وقلبا يحنو عليه. إنَّ الآلام والآمال التي تتقلها غزة على لسان يوسف تبقى متجهة إلى الجهة ذاتها، وهي نفسها في كل النصّ الشعري، إنّه الأب ذلك الكيان الذي يستمع، يئنّ، يحزن لما يعاينيه الابن، وهو

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص45-46-47-48-51-52.

نفسه الذات التي تحلم بالنصر، وهي نفسها التي ستتحقق معها الرؤيا ليشهد الاثنان الأب/الابن المستقبل الجميل والغد المشرق.

إن صيغة النداء المتكررة في المقاطع الأربعة للنص الشعري موضوع الدراسة تشغل حيّزا في عملية ربط هذه المقاطع بعضها ببعض، ذلك أن النداء من الصيغ التي لا تخلو من ضرورة حضور جمل لاحقة تأتي من خلالها تفاصيل لما سيبيته المنادي للمنادى، وعليه يكون أسلوب النداء المتكرر بيانا بأن هناك إيرادا لمضمون رسالة معينة.¹

ومن الأنواع الأخرى الموظفة في "وقالت غزة" التكرير الجزئي وهو ما يسمّى بالاشتقاق، وهو يعني "أنّ هناك مادة لغوية معينة، يمكن تشكيلها على هيئات مختلفة كل هيئة منها لها وزن خاص، ولها وظيفة خاصة"². وبتعبير آخر إنّه تكرير للعنصر المعجمي مع حدوث بعض التغيير في الصيغة الأصلية، ومن شواهد في القصيدة السابقة ما ورد في المقطع الأول. يقول فاتح علاق:

"إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي

وأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي

¹ ينظر الزناد الأزهري: نسيج النص، ص 41.

² الراجحي عبده: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984، ص 75.

فمتى يهطل المطر؟¹

يظهر التكرير الجزئي في هذا المقطع في إعادة لفظتي "ساجدا" و"سجدا" فالكلمتان وإن اتّخذتا من الحروف الأصلية س، ج، د مادة لها إلا أنّ الصيغة تختلف، فقد وردت مرة فعلا اتّصلت به ألف الإثنين التي تحيل على الفاعل وهو هنا الشمس والقمر، ومرة أخرى اسم فاعل "ساجدا"، وهو من المشتقات التي تدل على من قام بالفعل، واللفظتان وإن اختلفتا في الهيئة والوزن، إلا أنّ الدلالة واحدة وهي التأكيد على حدوث فعل السجود. على أنّ السجود في سورة يوسف يعني التعظيم والمكانة الرفيعة في قوله تعالى: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ ﴿٤﴾ سورة يوسف ، فإنّه في و"قالت غزة" يتخذ معنى آخر غير الذي سبق، إذ يرسم لنا بعض ملامح الشفقة والتضامن مع معاناة غزة وأهلها كما يوحي أيضا بالاستسلام نظرا لهول الفاجعة.

يغدو الاشتقاق إذاً من الأدوات التي اتكأ عليها الشاعر في تجسيد معاناة غزة، وهي معاناة كل فلسطيني ينّ تحت وطأة الظلم والاستبداد، وهو إذ يستعين بهذه الأداة فإنّما لغاية ربط النصّ ببعده ببعض من جهة، ولحاجة نفسية ومعنوية من جهة أخرى. ومن شواهد ذلك:

فهذي دمائي تنادي

¹علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

وهذا نثاري

(....)

أنادي حجاري

ولا بد أن ينحني زمني

كي أسوق الحقائق تدمي

(...)

يقصف البحر قلبي

فهذي أساطيلهم تمخر الدمع والدم يا أبي".¹

إنَّ الصَّيْغَةَ التي تكررت هي من الفعل "دمي" ولكنها اتَّخَذَتْ أشكالاً جديدة وصيغاً مغايرة للأصل، فكانت تارة جمعا أضيف إلى ياء المتكلم في نحو "دمائي"، وفعلاً يوحى بالغزارة والكثرة في "تدمي"، واسماً مصدراً معرفاً في مثل الدَّم دالاً على الإطلاق وعلى كل أنواع الدِّماء، ولكنها مجتمعة تدلّ على الظلم والقتل والتَّشريد المسلَّط على أبناء غزة. ومن شواهدة أيضاً ما أتى على ذكره فاتح علاق حين يقول:

قد بكى الحجر، أنادي أبي وأنادي حجاري.

ويواصل الشاعر الجريح وصفه لما أحدثته غزة في وجدانه قائلاً:

"وغزة غضبه قلبي

ثورة روعي الجريح

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45-46.

(...)

واركز جراحي هنا راية

(...)

ويعصر جرحي

فينبت قلبي حبا وقضبا

(...)

فهات جبينك كي أتملى

جراح الزمان¹.

ندرك هنا أن التكرير بالمشتقات وقع بين الألفاظ: الحجر، حجاري، جرحي، الجريح، جراح، وهي وحدات لغوية تشير إلى تنويع الشاعر في الصيغ من خلال الاشتقاقات المتولدة عن الصيغة الأم، وفي هذا التنوع ما يحمل على التأكد من عدم حصر الشاعر نفسه ضمن استعمال وحيد للصيغة عينها عبر كامل النص الشعري.

إنّ هذا التنوع من شأنه كذلك أن يضمن الاستمرارية داخل النسيج الشعري من خلال ربط جملة بهذه الوحدات اللغوية المشتقة. ويقدم التكرير إذا خدمة بالغة الأهمية حين يعطي منتج النص القدرة على صنع صور لغوية جديدة². وأمثلة هذا التنوع كثيرة لا تخفي على

¹ المصدر السابق: ص 47-51-52.

² ينظر دي بوغراندي روبرت: النص والخطاب والإجراء، تر تمام حسان، ص 310.

محل "وقالت غزة"، فهي تظهر في المفردات التالية: حرائقهم، يحترق، المحرقة، التي تشكل (البنية) السطحية لبعض مقاطعها والتي وردت في الأسطر الشعرية التالية:

من يرد حرائقهم

هذي قنابلهم تحفر القبر لي

(...)

يحترق الجو

يحترق الطير

يحترق الطفل

يمشي الشهيد إلى المحرقة¹.

ومنه كذلك:

تفجر قلبي وثار بحاري (...)

وغزة غضبة قلبي

ثورة روعي الجريح².

يعدّ التكرير الجزئي المتناثر عبر مفاصل القصيدة وسيلة فاعلة في ربط أجزائها، وهذا من خلال الارتباط بموضوع المعاناة وما يتعلق به من الحديث عن الظلم والطغيان والثورة والدم. كما نجد أنّ التكرير بكل أنواعه يعكس الحالة الشعورية لفاتح علاق، حين يريد أن

¹علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 48-49.

²المصدر نفسه: ص 45-47.

يرسم صورة حقيقية بكل جزئياتها وتفاصيلها عن الواقع المزري الذي يعيشه الفلسطيني في ظل العدوان الهمجى "الذي لا يعيش إلا على القتل والدّمار والاغتصاب"¹.

ويشير التّكرير الجزئي علاوة على ما ذكر سابقاً، إلى قدرة الشاعر اللغوية حين يستطيع أن يعبر عن القضية ذاتها والتي يدافع عنها بصيغ جديدة تتشكل في كل مرة بطريقة مغايرة عن المرّة الأولى، مع بقاء معنى النص مستمرا ومستقرا وفي هذا التنوع أيضا ما يحمل على التجدد والإبداع بحيث يفتح أمام المتلقي الرغبة في القراءة بعيدا عن الملل الذي قد يصيبه عند توظيف التكرار المباشر فقط على مدى القصيدة ككل. وفضلا عن كون التّكرير خصيصة أساسية في بنية النّص الشعري "وقالت غزّة"، فإنّ له دورا دلاليا على مستوى الصيغة والتركيب، فهو أحد الأضواء اللاشعورية التي يسلطها الشاعر فيضيئها².

ومن أشكال الربط المعجمي كذلك نوع آخر من التّكرير، ولكنّه نوع يعتمد على إعادة المعنى نفسه أو ما يقترب منه، باستخدام مفردات جديدة لا تخضع للوحدة في الجذر. إنه الترادف الذي يعمل هو الآخر على ضمان اللّحمة والترابط في النص محل الدراسة، وقد كان اهتمام الدّارسين العرب قديما بهذه الظاهرة اللغوية لافتة للانتباه حين أتوا على ذكرها في غير دراسة، حيث اهتموا بالتنويعات اللغوية في المفردات التي وجدوا أنّها تقترب من بعضها البعض في المعاني، بيد أنّ هذه الدراسات في مجملها "دارت

¹ جمعة حسين: ملامح في الأدب المقاوم (فلسطين أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009، ص 53.

² ينظر الملائكة نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967، ص 43.

داخل الجملة الواحدة وإن امتدت في بعض مباحثه إلى ما يجاوز هذه الجملة¹. أمّا الدراسات الحديثة حين أتت على دراسة هذه الظاهرة اللغوية أي الترادف، فإنّ مناط اهتمامها يخرج إلى متتاليات الجمل ليمتدّ إلى النص، بحيث يصبح هذا النوع من التكرير من الوسائل التي تسهم في شد أواصر أجزاء النسيج اللغوي.

وفي قصيدة "وقالت غزة" يمتدّ توظيف فاتح علاق إلى هذا التنوّيع في التكرير مستندا في ذلك إلى رغبة هذا الأخير في التّجديد والتنوّيع اللغوي، ممّا يكشف عن الطاقة التّعبيرية لدى المنتج من خلال رصد مترادفات كثيرة هدفها في الأخير تحقيق الامتداد المعنوي داخل النص باعتبارها شكلا من أشكال التوكيد². والمتأمل في القصيدة محلّ الدراسة يدرك عن وعي أنّ الشاعر إنما يستغلّ التّرادف من أجل إبراز معاناة الشعب الفلسطيني إبرازا واضحا، بحيث ترتسم لدى المتلقي صورة كاملة عمّا يعانيه منذ سنوات. ويظهر هذا النوع من التكرير أو التّوكيد في قول الشاعر في المقطع الأول: تفجر قلبي وثار بحاري³. وكذلك في المقطع الثاني حين يقول: ويقصف البحر قلبي⁴، فالترادف وقع هنا بين الوجدتين اللغويتين "تفجر"، و"يقصف" وكلاهما، كما نرى، يحملان المعنى ذاته ولا يكادان يخرجان عنه، والترادف كما هو ملاحظ واقع بين مقطعين كاملين الأول

¹ عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، ط1،

1994، ص 289.

² ينظر شبل محمد عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص 149.

³ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 46.

⁴ المصدر نفسه: ص 46.

والثاني من النص، مما يعني فرض الربط والتماسك على المدى الطويل. ومن أشكاله كذلك في القصيدة قول فاتح علاق في المقطع الأول:

أين صراخك بين الضحايا

وأين فؤادك وسط الدمار

أنا يوسف في غيابة جبي

أنادي أبي¹

لا يخرج الدمار عموماً في معناه عن معنى اللفظتين السابقتين، ويبدو أنّ لفظة الصراخ الواقعة في منتصف المقطع الأول تقترب شيئاً من معنى لفظة "أنادي" التي تتوقع في النصف الثاني المتبقي من المقطع ذاته، فالصراخ والنداء يتّخذان معنى رفع الصوت والجهر به تعبيراً عن الغيظ وعلى نفاد الصبر، ولعلّ السياق العام للنص هنا هو الذي يساهم بدرجة كبيرة في التقارب الحاصل بين هذه المفردات.

إنّ الذي يقف على الكثير من المفردات التي تتوقع داخل القصيدة الشعرية "وقالت غزة" يدرك مدى اقترابها في المعنى، إذ يصعب "بمكان أن نجد كلمتين مترادفتين تماماً، بحيث يمكن إجراء التبادل بينهما في جميع السياقات اللغوية"². وهذا الاقتراب من المعنى يحملنا على التمييز بين مجموعة من الكلمات يمكن أن تصل إلى معنى قريب من السمو، وهي التي أوردها الشاعر في غير سطر. يقول في آخر المقطع الثاني:

¹ المصدر السابق، ص 48.

² عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، ص 297.

أين يداك فهذي يدي

تتسف الآن روح التتر

تمزّق هذا الدخان الكثيف

وتعلي غدي¹

وفي المقطع الثالث يقول:

"ولكنّ قلبي لمّا يزل واقفا

يدكّ العروش...

ويرفع أسواره الشاهقة²

وفي المقطع الرابع يقول فاتح علاق:

"سوف يخفق صوتي بين الركّام

ويطلع صبحي"³

إنّ المفردات تعلي، يرفع، يخفق، يطلع، وإنّ لم تتحد في الحروف المكونة لها إلّا أنّها

مترادفات تسهم إلى حد كبير في بناء فكرة الانتصار، وهي الفكرة التي تظل تصنع

القصيدة ككل، فالشاعر وإن أورد معنى النصر في صيغ مترادفة، إلّا أنها تبقى تخدم

ترسيخ فكرة الحرية والكرامة.

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 49.

² المصدر نفسه: ص 49.

³ المصدر نفسه: ص 51.

وكما كان توظيف الشاعر لهذه المعاني عن طريق صيغ جديدة، تتكرر في مقاطع مختلفة من النص توظيفا ذا ورود كبير، فإنَّ المعاني التي ترسم معاناة الفلسطينيين وتبعاته على نفسية فاتح علاق، تظل هي الأخرى ذات ورود ليس بالهين. إنَّ المترادفات من مثل: (الوهن، انكسر)، (الجبروت، القهر)، (تَقَطَّع، تَمَزَّق) يمكن أن تُصَبَّ كُلُّها في حقل معجمي واحد ذي صلة بمعنى الظلم والاستبداد وما يترتب عنهما. ولئن حملت هذه المترادفات معنى الضَّعف، فإنَّ الشاعر ينأى بعيدا عن ترسيخه كصفة تميّز أبناء غزّة، ممّا جعله يستند في ذلك إلى توظيف أدوات النَّفي في بعض الأسطر. يقول فاتح علاق في آخر مقطع من القصيدة:

إخوتي أسلموني (....)

باعوا دموعي

باعوا شموعي

ولم يرأفوا بالوطن

وما انكسرت أضلعي يا أبي

أو أصاب ترابي الوهن¹

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 50، 51.

ومن شواهد الترادف كذلك ما نجده في المقطع الثاني في اللفظتين: القهر الجبروت
وهما تقتربان من معنى الضَّيم، على أنَّنا نجد أنَّ هاتين الأخيرتين استطاعت أن تحقق
الاستمرارية والامتداد المعنوي على مدى أسطر في هذا المقطع. يقول الشاعر:

وقالوا غدا سوف يعزف عن شمسهِ

أو يموت من القهر في جبِّهِ

ولكنَّني لا أموت

أجمع الآن أسمائي النَّاجيات

وأبني خيوط سمائي

وأكسّر سلسلة الجبروت¹.

يكشف إعادة معنى الظلم بصيغ أخرى من مثل: القهر، والجبروت عن قمة الأسي
الذي ينتاب يوسف/غزّة حين يتذكّر مصابه وخطبه الجسيم، ويجد في ظلم الإخوة جرحا
عميقا قد حُفر في الأعماق من الصَّعب أن يمحوه الزَّمن، فبقدر ما يكون الجرح عميقا
بقدر ما يكون الحزن والشعور بالظلم من الأقربين أعمق.

ومن مباحث روابط الاتِّساق في النص الشعري السَّابق، ما تقدّمه الحقول المعجميّة
من قدرة على الرِّبط تمتد عبر مساحة النص ككل لتدعم بذلك السَّير والاستمرارية في ذات
المعنى، بحيث تسهم إسهاما لا يُنكر في ربط أجزاء القصيدة بعضها إلى بعض، على
اعتبار أنَّ النسيج اللغوي الشعري كلُّ متكامل تتعالق فيه هذه الأجزاء وتتنظم. والحقول

¹ المصدر السابق: ص 47.

المعجمية تعدُّ من الروابط التي تتشكّل ضمنها مجموعات من المفردات تنتمي إلى حقل دلالي واحد، ممّا يسهّل على القارئ الإحاطة بمضمون النص وبناء فكرته التي يرتكز عليها.

ومن الإنصاف أن نذكر هنا بأن "وقالت غزّة"، تعكس بكل صدق آلام وأحزان أبناء غزّة الذين قُتلوا وشُردوا، وذنّبهم الوحيد في ذلك أنهم ضحايا التآمر والتواطؤ العربي. ويحشد فاتح علاّق لإبراز هذه المعاناة جيشاً من المفردات المتنوعة يمكن أن تُصنّف إلى حقول دلالية تجتمع كلها لتخدم المحور العام للنص الشعري، وهي حقول دلالية تنوعت بين معاني الحزن والألم وبين معاني الدمار والخراب، وأخرى تدل على الخيانة. ولأنّ الشاعر بدأ مقطعه بلفظة ن، ص، ر وانتهى عندها في آخر سطر من "وقالت غزّة"، فإنّ الحرية والانتصار على الرغم من كل مفردات الظلم والمعاناة التي تنتشر في كل المقاطع موضعاً ومحلّاً لم يغفلها الشاعر.

ومن شواهد الألفاظ التي تقدّم صورة لنفسية يوسف/غزّة، حين يصوّر معاناته مايلي: الدمع، بكى، دمائي، يموت، صراخك، أنادي، زفرة، الوهن، الجريح. أمّا ما يجسّد حالة الدمار فنجد الألفاظ التالية: تفجّر، الضحايا، الدمار يقصف، غضبة، تنسف، تمزّق، حرائق، المحرقة، رعود، الزّكام، قنابلهم.... وغيرها. أمّا حقل الخيانة فقد ضمّ المفردات: باعوا، أسلموني، كيد، ناب، الذّنب، لم يرأفوا، الثّمن، تحفر، عارٍ، تلهو... إنّ هذه الحقول الدلالية، وإن نزعنا في مجملها إلى رسم صورة حزينة سوداء تثير في نفس المتلقي بعضاً

من اليأس والغيظ، إلا أن الشاعر يحاول أن يتحول بنا من الوضع القائم وهذه الصورة السوداوية الى الجهة المقابلة من الضفة الأخرى حيث ترسم صورة المستقبل الجميل والغد المشرق. والشاعر في كل ذلك يؤمن بالمقاومة والثورة والتغيير، بعيداً عن الاستسلام والتخاذل مؤمناً بضرورة الحرب التي قال عنها أمل دنقل "إنّها الحرب قد تثقل القلب، لكن خلفك عار العرب، لا تصالح ولا تتوخّ الهرب"¹.

ومن الأمثلة التي يضربها فاتح علاّق للدلالة على النصر والتغيير، ما أتى على توظيفه في كثير من الأسطر الشعرية من مثل: أبني، أكسر، لا أموت، أجمع، تُشعل، ثارت، تقتلع، أنهض، تعلي، واقفاً، يطلع، ينبت، يمدّ، يطوي، يخفق، أمزّق، ما انكسرت، نسرأ، تغيث، أحلى... وغيرها. ولعلّ المتأمل لهذه المفردات يدرك، ممّا لا يدع مجالاً للشك، أنّ غالبيتها هي أفعال مضارعة تنشّد الحركة والتغيير، وهي أفعال تجسّد رفض واقع ذليل يستكين للألم، إنها أفعال تحيي في النفس العربية الأمل وتبعث فيها العزة والكبرياء.

ندرك ممّا سبق أنّ قصيدة "وقالت غزّة" اتخذت من موضوعي المعاناة والنصر موضوعاً رئيساً لها، وسارت في كل مقاطعها لا تخرج عن هاتين الفكرتين، وليصل الشاعر بالمتلقي إلى إدراك الحقائق التي يعيشها أهل غزة والتفاعل معها، فإنّه لم يتوان

¹فاضل جهاد: أدباء معاصرون، دار الشروق، القاهرة، ط1، 161، 2000.

قط في أن يوظّف كل أنواع التكريرات التي سبق ذكرها، وقد ساهمت بحق في تعالق المعاني وبناء كلية النص، كما استطاعت أن تصنع التماسك إنّ على مستوى الأسطر الشعرية، وإنّ على مستوى المقاطع كلّها.

والشاعر وهو يوظّف التّكرير على اختلافه قد أدرك بلا شك أنّه من الوسائل التي تدعم بناء نصّه محل التحليل من جهة، وهو وسيلة جمالية فنيّة من جهة أخرى، إذ تقوم هذه التنويعات اللغوية على مد جسور التواصل بين المنتج والمتلقي من خلال جعل هذا الأخير يتحرك من مفردة إلى أخرى تعاد إعادة تتصل بالمعنى العام للقصيدة الشعرية، ولكن من دون ملل أو نفور. إنّ السبب في تتبع الدلالات التي تتجدّد في مقاطع "وقالت غزة" إنّما مرده إلى التكرير الذي يعد على قدر كبير من الأهمية، فهو "نقطة ارتكاز أساسية لتوالد الصّور والأحداث وتنامي حركة النص".¹

ولأنّ النّص لا بدّ أن يقول شيئاً فإنّ من الأهداف التي يسعى إليها التكرير بكل أنواعه، ترسيخ الأفكار أو القضايا التي يتناولها المنتج من خلال زيادة التركيز على المعنى، خاصةً تلك المعاني التي تحمل ثقلًا ووزناً في البنية العميقة للنصوص. وهو كذلك رابط من روابط التذكّر، إذ يعين القارئ على بقاء ذهنه مشدوداً إلى الموضوع ذاته حتى وإن وقع النّص على امتداد أسطر شعرية كثيرة. إنّ المنتج وهو ينسج نصّه يحاول أن يستغلّ كل الامكانيات التعبيرية التي تزخر بها اللّغة حتى يبقى على تواصل مع

¹ سعدي انشراح: البحث عن الذات في أعمال فاتح علاّق (مقال)، مجلة اللّغة والأدب، جامعة الجزائر 02، العدد 23، ديسمبر 2014، ص 84، عن حسن الغرفي: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001، ص 84.

المتلقي. يمكن القول إنّ الشاعر من خلال هذا الرابط (التكرير) يحرص على ألاّ تنقطع علاقته مع الطرف الآخر وهو المستهلك. وعلاوةً على هذه الميزات التي يقدمها التكرير، فإنّ له الفضل في تقديم المعنى تدريجياً، ممّا يسمح للمستهلك أن يكتشف القضية العامة التي يتناولها الشاعر على مراحل متفرقة.

إنّ هذا التجديد في الوحدات اللغوية التي تعمل في الأخير على تلاحم الدلالة، تصبّ كلها لتنتهي في جدول همّه الوحيد، الوصول بالمتلقي إلى برّ الأمان من خلال فهمه وإدراكه للنص الشعري، وبالتالي الوصول إلى عملية ناجحة يكون فيها هذا الأخير قارئاً إيجابياً، صانعاً للمعنى ومتفاعلاً مع الجهة التي أنتجته.

. الربط الصوتي وأهميته في التماسك النصي:

النص الشعري نسيج قوامه اللغة، واللغة في جوهرها ذات طبيعة صوتية ممّا يعني أنّ المستوى الصوتي فيه من المستويات التي يمكن أن تكون ذات أهمية بالغة في البحث عن نصية "وقالت غزة"، من خلال اعتماده كرابط يدعم بناء النص ويربطه بالمضمون العام للقصيدة الشعرية. على أنّه لابد من التذكير في هذا السياق، أنّ هذه الدراسات التي اهتمت بالجانب الصوتي واعتبرته من الوسائل الشكلية التي تُعين على ربط أجزاء البناء اللغوي، ضئيلة مقارنة بالأبحاث الأخرى، من هذه الوسائل الصوتية: الوزن والقافية والتنغيم¹. ولأنّ النص محلّ التحليل قصيدة شعرية، فمن الواجب أن نتحدث عن

¹ يُنظر شبل محمد عزّة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، ص 125.

بعض الظواهر الصوتية التي لا يقوم الشعر إلاّ بها، والتي تساهم في الأخير في تشكيل المعنى اعتماداً على بنى النص السطحية والعميقة معا.

إنّ الشعر العربي قوامه الموسيقى، والقصيدة العربية حظيت منذ ميلادها بوجود العنصر الغنائي، وهو العنصر ذاته الذي جعل الشعر يتبوأ المكانة التي كان عليها منذ العصر الجاهلي حتى الآن. "إنّ علاقة الشعر العربي تشبه في التحامها علاقة الفرد بالقبيلة، إذ يصعب الفصل بين الاثنين، وقد ورد في الأثر الشريف: "لا تدع العربُ الشعر حتى تدع الإبل الحنين"¹. ولأنّ الشعر يحتل هذا الموقع الهام في الحضار العربية قديمها وحديثها، فإنّ أداءه بالطريقة الفنية الجيدة تبقى أمراً بالغ الأهمية يرتبط بمدى قدرات المبدع في تشكيل بنائه اللغوي أداءً يشغل فيه الجانب الصوتي حيّزاً ذا أهمية بالغة، لأنّه من الوسائل القيمة في بناء معمارية القصيدة الشعرية التي لا تقوم إلاّ بها.

من الظواهر الصوتية التي ينبغي الوقوف عندها في "وقالت غزة" مسألة التنغيم التي تبرز كمعطى صوتي، يعزّز بناء النص ويحاول بالمتلقي أن يدرك أنّ هذه الظاهرة وسيلة - كغيرها من وسائل الربط سابقة الذكر - تستطيع أن تقدم يد العون في الوصول إلى فهم النص في كليّته وليس في أجزاء منه، وهي مسألة تقتضي فهم الأداء الصوتي من البداية إلى النهاية فهماً يوصلنا إلى النظرة الكلية إلى "وقالت غزة". إنّ البحث في ظاهرة التنغيم في "وقالت غزة"، يفضي بنا إلى جعل هذه الوسيلة عاملاً أساسياً في الوصول إلى الدلالة الكلية لها.

¹ الغدامي عبد الله: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994، ص 06.

والتنغيم في أبسط تعريفاته "من الظواهر التّطريزيّة، أي الملامح الصوتية التي تصاحب الكلمات المتّصلة أو الجُمْل، فتؤدّي وظيفة دلالية"¹. أو هو "الخاصية الجامعة التي تلفّ المنطوق بأجمعه مبناه، ومعناه حسب مقاصده التعبيرية، وفقا لسياق الحال أو المقام"². ومهما يكن من أمرٍ فإنّ هذين التعريفين يشيران بوضوح إلى وجود مجموعة من التغيرات التي تطرأ على الكلام صعودا وهبوطا، ممّا تقتضيه الحاجة في عملية التعبير، ولأنّ قصيدة "وقالت غزة" تحاول أن تعكس جانبا من جوانب الانفعال الإنساني للشاعر، فإنّها بلا شك لا تقع على الوتيرة نفسها أثناء الأداء الشعري لها، فتخلق بذلك تنويعات في درجة الصوت، فيُرفع أحيانا ويُخفض أحيانا أخرى.

إنّ فاتح علاق وهو يصف معاناة غزة وخيانة العرب للقضية الفلسطينية، تظهر نفسيته الحزينة التي تهيج فينا كوامن الشّجن، وتتخذ هذه المعاناة ذروتها حين يستعين بالتنغيم كظاهرة صوتية تقدّم للمتلقّي نظرة شاملة لمضمون القصيدة وما تحمله من معانٍ. ولئن كانت "وقالت غزة" نسيجا شعريا تتضافر فيه الأنساق على اختلافها لتخلق الجو النفسي لها، فإنّ انخفاض الصوت وارتفاعه من بداية القصيدة إلى نهايتها، له بالغ الأهمية في صنع الدلالات الثّاوية في أعماق هذا النسيج اللغوي، وهو رابط قوي يجمع بين كل مقاطع النص.

¹ إيجو كونغ: نظرية علم اللسانيات الحديثة وتطبيقها على أصوات العربية، مجلة الدارة، ص 130.

² بشر كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000، ص 531.

إنّ المتأمل في كثير من هذه المقاطع يدرك أنّ أساليب التقرير التي استعان بها
فاتح علاق فرضتها القضية نفسها، فالتاريخ يشهد على حقيقة أنّ العرب باعوا القضية
الفلسطينية وأسلموا غزة للعدو تماما كما رُمي بيوسف في غيابة الجب، ولعل الأسطر
الشعرية التالية تبين ذلك:

هو الدمع يا أبتى قد تلظى

وأورق الشجر

إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي

وأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي¹

هي جُمْلٌ تقريرية تامة تقدم معنى تاما، لذلك تشيع النغمة الهابطة فيها، وتُشعر المتلقي
وهو يستمع إليها بانخفاض حادٍ في تأدية هذه المقاطع، وهذا الأداء يفرضه الواقع والسياق
العام، فالجراح تثير الحزن فينا دائما وتبعث على البكاء. وهذا الانخفاض في الصوت أو
تأدية المعنى وفق نغمة هابطة تبقى المسيطرة، على الرغم من التغيير الحاصل في بعض
الجُمْل التي لم تعتمد على التقرير وإنّما على الاستفهام بأداتين هما: "أين"، و"متى". حين
يقول الشاعر: فأين تسابيح أشجارنا؟، فمتى يهطل المطر؟²

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

² المصدر نفسه، ص 45.

لا ينتظر الشاعر هنا جوابا على هذه الأسئلة، بقدر ما يريد أن يصل في أدائه
لهذين السطرين بالنغمة ذاتها التي سيطرت على الجمل التقريرية إلى نفاذ صبره لطول
معاناته. ولعلّ شيوع النغمة الهابطة التي تمتدّ عبر النص ككل له ما يبرره، فالشاعر
يحاول أن ينقل واقعا حقيقيا صنعته مأساة أمةٍ كانت ضحية للأأيادي الآثمة والنفوس
الغادرة التي باعت ضمائرهما وقيمهما.

إنّ الأحداث التي تصوّرها القصيدة هي ما اجتمع التاريخ على تدوينه دون زيفٍ،
فالحقيقة هنا لا تحتاج إلى تنعيم صاعد ولا إلى ارتفاع في الصوت، فالأسطر الكثيرة التي
جاءت في معظمها إخبارًا وتقريرًا جاءت في العموم ذات تنعيم منخفض، يبدأ متوسطًا
ويستمر كذلك ثم ينتهي ضعيفا، والمقاطع التالية تجسد ذلك. يقول فاتح علاق:

أنا يوسف في غيابة جُبي

أنادي أبي

وأنادي حجاري

ولابد أن ينحني زمني

كي أسوق الحقائق تدمي

وأهدي النجوم إلى مستقر لها

رغم كيد الشقيق

وناب الصديق

وفتك الضواري¹.

والشيء نفسه يمكن أن يقال عن المقطع التالي:

يقصف البحر قلبي

فهذي أساطيلهم تمخُر الدَّمع والدَّم يا أبتى

ثم تُرجم أحلامي اليانعات

(...)

إخوتي أسلموني إلى الرِّيح في ثَقَّة

وما أمهلوني لأطلق حلمي نحو المراعي

وقالوا غداً سوف يعزف عن شمسهِ

أو يموت من القهر في جُبِّهِ²

تدلُّ تأدية هذه المقاطع بطريقة النغمة الهابطة في كثير منها، على أنَّ الشاعر (غزة، يوسف) يعيش حالةً من اليأس الناتج عن الشعور بالإحباط والحزن والتَّمَرُّق، بعدما اتضح تخاذل الأنظمة العربية في نُصرة الحقِّ، ومما يزيد في حزن يوسف، غزّة، إحساسه بالظلم ممن هم أقرب الناس إليه، ولعل هذا الضَّيم الذي تُلاقِيه غزّة كان أمره هيناً لو كان من العدوِّ الحقيقي، وكان تقبل الأمر بعد ذلك يسيراً.

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

² المصدر نفسه، ص 46-47.

واللّافَت للانتباه أنّ الكثير من المقاطع التي تشيع فيها نغمة الحزن والأسى، إنّما تصف حالة من الضعف والانكسار، غير أنّ هذه الحالة سرعان ما تتغيّر في بعض الأسطر الشعرية التي يرتدّ فيها الضّعْفُ قوّةً، ويستحيل الاستسلام صمودًا وكبرياءً. ويتجلّى ذلك أكثر في المقطع الثاني، حين تتغير النغمة الهابطة إلى صاعدة مرتفعة لتدل على التغيير وعدم الرضوخ للواقع المر. يقول فاتح علاق:

ولكنّني لا أموت

أجمع الآن أسمائي الناجيات

وأبني خيوط سمائي

وأكسر سلسلة الجبروت.¹

تأتي النغمة الصّاعدة هنا لتدلّ على الرفض وعدم الاستسلام، وكذلك على أنّ الوقت قد حان لتحقيق الحرية، إذ لا يوجد متسعٌ منه لتضييعه في الانتظار، وهنا يختار الشاعر مجموعة من الأفعال المضارعة التي تأتي سريعة في إيقاعها دالة على الإرادة الحقيقية في المقاومة والنصر. إنّها أفعال - كما نرى - رُبِطت بحرف العطف وهو الواو الذي يدلّ على أنّ لا وقت بين الفعل والآخر، فلا بدّ من الجمع والبناء والكسر والاقتلاع والثورة في آن واحدٍ. إنّ الشاعر وهو يوظّف هذا الحرف دون غيره، مثل "ثم" الذي يدل على التراخي، قصّد بذلك وعن طريق النغمة الصاعدة المتسارعة في أدائها، إلى غرس التحدي وقهر الظلم وتحقيق النصر، وكلها أهداف لن تتحقق إلا بالمقاومة.

¹ المصدر السابق، ص 47.

وتمتدّ هذه النعمة الصاعدة كذلك في المقطع الأخير من "وقالت غزة"، متمثلة في

أفعال الأمر والنداء. يقول الشاعر:

التحم أيُّها القلب بالأرض

واركُزْ جراحك هنا راية¹

والنداء هنا يكتسي ميزة نغمية خاصّة به، إذ تبدأ النعمة منخفضة في أول الكلام ثم ترتفع تدريجياً حتى تبلغ مستوى قياسياً عالياً، أما الأمر في الفعلين "التحم"، "اركز" فتبدأ النعمة متوسطة ثم تقوى.

وشواهد النداء في القصيدة جاءت مكررة في صيغة واحدة تمثلت في "يا أبي"، و"يا أبتى"، وهي الصيغة ذاتها المبنوثة عبر النص ومفاصله، وقد جاء أدائها بالنغمة المنخفضة التي ترتفع. ولعلّ هذا الصعود في أساليب النداء إنما مرده لما يعانيه يوسف/غزة من قسوة، تلك القسوة التي تنعكس آهات وانفعالات قويّة، تترجمها توظيف النداء "يا" دون غيره من حروف النداء، وهو يمتدّ في ندائه ليعبّر بذلك عن امتداد الألم الذي طال أمده.

وتستمرّ النعمة الصاعدة بعد السطرين السابقين، تأكيداً على الأمل والحرية

والانتصار. يقول فاتح علاق في آخر مقطع من "وقالت غزة":

سوف يخفق صوتي بين الرّكام

ويطلع صُبحي

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 51.

نسرًا يمدّ جناحيه

يطوي السنين العجاف

ويعصر جرحي

فينبت قلبي حبًا وقضبًا

حدائق غلبا

تغيث الورى¹

وتنتهي القصيدة أخيرًا بالنعمة المنخفضة دلالة على نهاية المعاناة ونهاية الآلام لتترك مجالاً للهدوء النفسي الذي يظهر في تقرير بعض الأخبار التي تحمل معها الرضا والراحة وعودة الأشياء الهاربة إلى مواقعها. إنها عودة المياه إلى مجاريها وهذا حين يقول الشاعر في ذات المقطع:

فيعود الغريب إلى سربه

ويفيء القريب إلى قلبه

ذلك تأويل رؤيائي من قبل يا أبتى قد تجلّى².

يمكن القول إذن، إنّ عامل التنعيم عاملٌ هامٌّ في تشكيل النص وفي بناء دلالاته، فهو يكشف عن خفايا النفس وتموجات مشاعرها التي تعكس تناقض الحياة كلها، تناقضات يكون الحزن أو الرضا، التفاؤل والكآبة، الحب والكره، عناوين مختلفة لها.

¹ المصدر السابق، ص 51.

² المصدر السابق، ص 51-52.

والتّغيم في كل ذلك لا يعمد إلى الربط بين الأسطر الشعرية فحسب، بل يربط بين كل مقاطع النص الشعري، لتتحد كلّ مفاصله وتصير كتلة واحدة، إذ لا يمكن أن يُقرأ ويؤدّى المقطع الشعري معزولا عن بقية أجزائه ومفصولا عنها.

3. التماسك الدلالي وتجلياته في "وقالت غزة":

تعكس القصيدة الشعرية "وقالت غزة" واقعا مريرا يعيشه الشعب الفلسطيني عموما وقطاع غزة خصوصا، إذ تطالعنا الأخبار كلّ لحظة عن الوحشية والإرهاب اللذين يمارسان ضدّ شعب أعزل، حلمه الوحيد أن يعيش في وطنه حرا يحدوه في ذلك أمل الانعتاق من الكيان الصهيوني الذي بقي جاثما على صدره مئات السنين. والشاعر واحد من الذين يعيشون المأساة بكل تفاصيلها من خلال ما يُنقل من مشاهد للدمار تتكرر يوميا، لذلك فهو يحاول من خلال هذا النص أن يعبرَ عما يعتريه من شجن وأسى وحرقة اتّجاه شعب عربي مسلم أنهكته المؤامرات، وأتعبته خيانات الأنظمة العربية التي دفنت عروبته، وطلّقت نخوتها منذ زمن بعيد.

وعلى هذا الأساس جاءت قصيدة الشاعر إنجازا لغويا موائما للسياق، وتأويلها التأويل الدقيق يفضي بنا إلى ربط هذا المنجز اللغوي الإبداعي بعناصر السياق الذي حدث فيه، وهذا ما يجعلنا نركز على المستوى التداولي الذي يقودنا حتما إلى فهم النص،

منطلقين من الفكرة التي تقول إنّ "دور اللغة الرئيس يكمن في التعبير عن المقاصد التي ينويها المتكلم".¹ ولتكن البداية من:

. 1.3 السياق وخصائصه:

إنّ الوصول إلى حقيقة المقاصد التي يبتغيها الشاعر من خلال نصه الشعري، يقودنا إلى الحديث عن عناصر السياق التي تمنح للقصيدة تأثيرها، وتكامل هذه العناصر -لا ريب- "يسهل على المتلقي فهم الرسالة وإعطائها القراءة المناسبة"². وهذه (العناصر) عند "براون" و"يول" هي المتكلم والمرسل إليه، الرسالة (الموضوع)، والزمان والمكان ونوع الرسالة. ومعرفة هذه العناصر يجعلنا في كثير من الحالات أثناء تحليل النصوص قادرين على الإحاطة ببعض "الوحدات اللغوية التي تتطلب أكثر من غيرها معلومات عن السياق لتيسير فهمها، مثل: هنا، الآن، أنا، أنت، هذا... وذاك".³

وقد أكّد "فان ديك" هو الآخر أن أي موقف تواصل يوطئه -على الأقل- حضور شخصين، "أحدهما فاعل حقيقي، والآخر فاعل على جهة الإمكان أي المتكلم أو المخاطب على التوالي"⁴. ولا يسمّى هذا الموقف اتّصاليًا، إلّا إذا اشترك هذان العنصران (المتكلم والمخاطب) في اللغة ذاتها، أي "كلاهما ينتميان على الأقل إلى جماعة لسانية

¹ الشهري عبد الهادي بن ظافر، مقدمة الكتاب استراتيجيات الخطاب.

² براون ويول: "تحليل الخطاب"، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997، ص 35.

³ المرجع نفسه، ص 35.

⁴ فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب التداولي، تر: عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000، ص 258.

أي طائفة من الأشخاص لها نفس اللغة وترابط ضروب الاتفاق والتواطؤ للقيام بالفعل المشترك الإنجاز".¹ وفضلا عن ذلك يؤكد "فان ديك" أنّ السياق ذو طبيعة ديناميكية محرّكة، وعدم ثباته هو ما يعطي للنصوص قيمتها من خلال تجدها. إنّ المتكلم يخضع في عملياته التواصلية إلى التكيف مع المواقف والظروف المتغيرة، وتكون النصوص (منطوقة أو مكتوبة) تبعا لذلك متغيرة تماشيا مع السياق.²

ويحدّد هذا اللّساني إضافة إلى العناصر السابقة، عنصرين آخرين هما الزمان والمكان، إذ كلّ موقف تواصلّي لابدّ أن يحدث ضمن سياق واقعي، "ويتحدّد السياق الواقعي بفترة من الزّمان والمكان بحيث تتحقّق النشاطات المشتركة لكل من المتكلم والمخاطب وبحيث تستوفي خواص "الآن"، و "هنا" من الوجهة المنطقية، والفيزيائية والمعرفية".³ واستنادا إلى كل هذه العناصر جاز لنا أن نطرح التساؤلات التالية: من يتكلم في النص الشعري "وقالت غزة"؟، مع من؟ متى؟ أين؟ ولماذا؟. تمكّنا بعض القرائن اللغوية في كثير من الأحوال الاقتراب من المساحة التي يتموقع فيها المتكلم، ويبدو أنّ الوحدات اللّغوية وهي قرائن لفظية تسهّل من هو الفاعل الحقيقي، فقد وردت ضمائر دالة على متكلم واحد متجسد بالضمير "أنا" طورا، وبياء المتكلم طورا آخر، كما ورد بضمير دال على المتكلمين "نحن". ولعلّ المقطع الشعري التالي كفيل ببيان هذه الضمائر كلها، يقول الشاعر فاتح علاق:

¹ المرجع السابق، 258.

² ينظر المرجع نفسه، ص 258.

³ المرجع نفسه، ص 258.

ن، ص، ر

هو الدّمع يا أبي قد تلظّي

وأورق جرحي

فأين تسابيح أشجارنا

قد بكى الحجر

إني أرى أحد عشر كوكبا ساجدا لدمي

وأرى الشمس والقمر

سجدا لدمي.¹

إنّ المتكلم هنا هو الشاعر ولكن على لسان غزّة حيناً، وعلى لسان النبي يوسف حيناً آخر، ويبدو أنّ فاتح علاّق يقوم بدور الوسيط الذي يعمل على نقل معاناة الفلسطينيين والغزيّين على وجه الخصوص وإسماعها إلى العرب، على اعتبار أنّ الذين يعانون هذه المأساة هم من العرب والمسلمين الذين يفترض أنّنا تربطنا بهم أواصر الدين واللغة. وقد يحيلنا ضمير المتكلم في كثير من المواضع التي يتكرر فيها بالضمير الدال على المفرد إلى قيمة تداولية هامة، مفادها أنّ الشّاعر تعمّد حضور هذا الضمير في جميع مقاطع القصيدة ليدلّ على العزلة المفروضة على هذا الشعب، وأنّه يقف لوحده بلا سند يصارع قوى القهر والظلم، ويجابه أيضاً خيانات العرب التي لا تنتهي. يقول الشاعر في ذلك:

هذه قنابلهم تحفر القبر لي

¹ علاّق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 45.

من سيسند ظلي

وصدري عار وظهري

إخوتي أسلموني إلى الذئب

وانتثروا في البراري

وجأؤوا أبي بدم صادق

ثم غابوا¹

وعلى الرغم من كل هذا الممارسات اللاإنسانية التي تُمارس ضد غزة من إبادة وقمع وسلب، إلّا أنّ الشاعر يحاول عن طريق اللغة - أن يقدّم صورة تفوح بالكبرياء والجّد والبطولات لشعب يصّر على البقاء والتجذر في وطنه. إنّ الكيان الصهيوني الذي زُرِعَ عنوة في فلسطين وعلى مدار سنوات طويلة يسعى جاهداً إلى تغييب أبناء فلسطين تغييباً كلياً من خلال محاولات التهجير والتقتيل، ولكنه فشل في كل تلك المحاولات، فالفلسطينيون حاضرون في كل زمان ومكان وتضحياتهم في كل لحظة شاهدة على ذلك. وأبناء غزة كغيرهم من الفلسطينيين تيقنوا أن كفاحهم ونضالهم هو الشيء الوحيد المؤكد الذي سيمنحهم الحرية، فانتظار العرب أكبر وهمٍ لأنّ زمن البطولات والنخوة العربية قد ولى وانتهى مع أبطاله ورجاله، وتستوقفنا في هذا السياق قصيدة لنزار قباني التي تتشابه في معانيها مع قصيدة "وقالت غزة" حيث يقول فيها:

إياك أن تقرأ حرفاً من كتابات العرب

¹ المصدر السابق، ص 48-49.

فحربهم إشاعة...

وسيفهم من خشب...

وعشقهم خيانة

ووعيهم كذب ...

إيّاك أن تسمع حرفاً من خطابات العرب

فكلّها نحو وصرف، وأدب

لا تستغث بمأزن، أو وائل، أو تغلب

فليس في معاجم الأقوام

قوم اسمهم عرب

لم يبق إلا أنت

تسير فوق البيض والزجاج.¹

وفي ظل هذا الوضع المتعفن وتخاذل الأنظمة العربية عن نصرّة القضية الفلسطينية،

يصارع أبناء غزة قدرهم ويظل إيمانهم بالنصر قائماً، وتظل بطولاتهم شاهدة على

إصرارهم على المقاومة كردّ فعل لا مهرب منه.

إنّ الأنا النصي الحاضر بعمق في كل فضاءات "وقالت غزة" يوحي بأنّ المتكلم

متمرد ورافض لكل أنواع الإقصاء والتهميش، معلناً تحدّيه وتجذّره في موطنه الأصلي

وهذه الأنا تواجه أطرافاً كثيرة تريد أن تمحوها وتمحو تاريخها وأصالتها، يقول فاتح علاق:

¹ قباني نزار: الأعمال السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، ط3، 1983، ص 43-44.

ولكنّ قلبي لما يزل واقفا

يدك العروش

ويفني الجيوش

ويرفع أسواره الشاهقة¹

أمّا المخاطب فيظهر في كثير من المقاطع الشعرية مجسّداً بوحداث لغوية من مثل، يا أبتّي، كاف الخطاب في مثل: أين صراخك؟، أنا يوسف يا أبي وهي الجهة التي يرسل إليها المتكلم خطابه. وإذا كان المرسل إليه هو "المتلفظ المشارك دلالة على أن التلفظ هو في الواقع تلفظ مشترك، وأنّ الطرفين يلعبان في صلبه نشاطاً، فعندما يتحدث المتلفظ، فإنّ المشارك يُبلّغ هو الآخر"²، فإنّه في "وقالت غزّة" طرف لا يجيب على نداء غزّة / يوسف، ولا يعلّق على معاناة المتكلم ولا يقوم بدور نشط بحيث يُفترض أن يكون التّحاور سمة تحرّك الطرفين، إلّا أنّنا نرى أن الطرف الثاني وهو المرسل إليه صامت لا يتّخذ قراراً فاصلاً في وضع المتكلم.

والشاعر وإن أتى على ذكر المخاطب وهو الأب، فإنّ المخاطب الحقيقي لا يظهر صراحة وهو الأمة العربية بأكملها. لقد اتّخذ فاتح علاق من والد يوسف عليه السلام رمزا يحاول من خلاله تجسيد الوحدة العربية، فالأب عادة يمثّل الأمان والطمأنينة، وهو رمز يجمع الأسرة، غير أنّنا نرى أنّ المخاطب المقصود بالرسالة الضمنية التي

¹علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 49.

²مانغونو دومنيك: "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1،

2008، ص 16.

وجَّهها الشاعر، هو مخاطبٌ قد ماتت فيه النخوة والشجاعة العربية وهو لا يحرك ساكنا
اتَّجاه كل ما يقع من مآسي وعنف واستبداد، ويكتفي بالبيانات التي لا طائل منها. إنَّ
الشاعر وهو يختار في القصيدة مخاطبا واضحا هو الأب الذي يتكرر في أكثر من سطر
- كما نرى - إنما هو مؤشر على غرض تداولي، هو بيان أنَّ المسافة ما بين يوسف /
غزة والأب / الأمة العربية هي مسافة قريبة جدا، وبالتالي من المفروض أن تكون العلاقة
التي توطر العنصرين (المتكلم والمخاطب) هي علاقة تآزر ومحبة وعون وتلاحم، غير
أنَّ يوسف / غزة لم يجد من ذوي قرابته إلَّا البعد والتشتت وهو ما يبعث في نفسه الحرقه
تارة، والاستعطاف تارة أخرى. يقول فاتح علاق:

تفجّر قلبي وثارَت بحاري

فهذي دمائي تتادي

وهذا نثاري

أين صراخك بين الضحايا

وأين فؤادك وسط الدمار

أنا يوسف في غيابة جبي

أنادي أبي

وأنادي حجاري.¹

¹علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 46.

أما الزّمن فيمكن أن نستثمر ما ذكر في آخر القصيدة، فقد صدرت في 19 مارس 2009، كما يمكن أن نستثمر ما أكّده الشاعر نفسه إثر لقاءاتي معه، وهو يُبين أنّ المرحلة التي نُظمت فيها هذه القصيدة بالذات هي سنة 2006، حيث شهدت أعنف الهجمات وأقساها على قطاع غزة، ولا تزال مستمرة لحد الآن. إنّ هذه المرحلة تشي بحجم المعاناة والمأساة والدمار الذي يعيشه أبناء غزّة كل لحظة، فكل يوم لهم موعد مع جرائم القتل البشعة والسفك الذي يطال المدنيين بكل وحشية وهمجية، والقاتل سفّاح يهوى أن يعيش على دماء الآخرين وهو القاتل الذي نعرفه ويظهر للعيان. أما القاتل الآخر فهو الذي يهوى أن يتّخذ من الخيانة والتّواطؤ عنواناً لحياة كلّها ذلّ وهوان، محاولاً أن يُقنع نفسه وشعبه بأنّ العمل السّياسي والمفاوضات كفيلة باسترداد فلسطين إلى العرب، هذا القاتل الخفي هو النّظام العربي. وتزداد هذه الصّورة وضوحاً إذا تأملنا قول الشاعر فاتح علاّق:

إخوتي أسلموني إلى الدّئب

وانتثروا في البراري

وجاءوا أبي بدم صادق ثم غابوا

يحترق الجوّ

يحترق الطّير

يحترق الطّفل¹.

ويقول في مقطع آخر:

فهذي مدافعهم تتبختر فوق دمائي

تلهو بزفرة قلبي وشهقة أمي

تقطع أوردتي وتمزّق اسمي

(...)

إخوتي أسلموني

ومالوا إلى الريح ينتظرون الثمن

باعوا دموعي

وباعوا شموعي

ولم يرأفوا بالوطن.²

أمّا القرائن المكانية، فهي مجسّدة في عنوان القصيدة نفسها "وقالت غزة"، وهو

اسم المكان الذي يتكرّر في المقطع الثاني حين يورده الشاعر مكاناً صانعاً للبطولات

والثورات، وهو يُشعل الأرض لهيباً إيذاناً ببداية النّصر، وهو إلى ذلك موضوع الرسالة.

يقول فاتح علاق في ذلك:

وغزّة غضبة قلبي

¹المصدر السابق، ص 48-49.

²المصدر نفسه، ص 50.

ثورة روعي الجريح

تشعل هذا الفضاء الفسيح

وتقتلع الرّهوت.¹

أمّا الموضوع فقصيدة شعريّة عنوانها "وقالت غزة"، والواسطة ديوان مطبوع.

إنّ الشاعر أحد المنتمين إلى هذه الأمة العربيّة، لذلك يجد نفسه واحداً من أبناء غزة، فهو يعبر عن طريق المنجز النّصي تعبيرا صادقا على حرقه قلبه وهو يرى أبناء أمتة يُشرّدون ويُقتلون دون وجه حقّ، ولكنّ الأمل قائم بأنّ الحرّيّة ستتجسد. والشاعر وهو ينقل هذه المعاناة، فهو يوجّه لأبناء غزّة والفلسطينيّين على السّواء دعوة للصبر والجلد وتوحيد الصّفوف من أجل القضاء على الكيان الصّهيوني واقتلعه من جذوره، متّخذاً من عيد نصر الجزائر في 19 مارس وهو التاريخ الفعلي الذي نُظمت فيه "وقالت غزة" حافزاً ودافعا لهم من أجل نيل العزة والكرامة كما نالتهما الجزائر بفضل بطولاتها وعزمها على التحرّر. ولا شك أن تكرير حروف (ن، ص، ر)، كلازمة قبل كل مقطع شعري، قد شكّل رؤيا واضحة ومركّزا أساسيا تقوم عليه "وقالت غزة" هذا من جهة، ومن جهة ثانية يحاول فاتح علاق أن يخاطب العرب (حكّامها وشعوبها) التي ماتت ضمايرهم لعلّها تحيا من جديد وتستردّ ما بقي من شرف. يحتفي النّص إذن بالحبس القومي الذي يؤكّد على أنّ الوحدة العربيّة هي الضمان الوحيد لاقتلاع كلّ أشكال البغي والجور والهيمنة والاستعمار بكل أنواعه.

¹المصدر السابق، ص 47.

يرتكز المحلل في الأخير في تأويل النص على "توعين من السياق، أمّا الأول فيمكن تسميته بالسياق المعطى، والثاني فهو سياق مستنبط بالدرجة الأولى من المقام"¹. وعملية الاستنباط إنّما تبني على ما يقدمه الشاعر من معطيات داخل النص. وفي النص محل الدراسة والتحليل يمكن أن نصل إلى أنّ السياق الداخلي يحيلنا على مرحلة حالكة السواد تمثل الظلم الممارس ضد أبناء غزة والفلسطينيين عموماً أمام أعين العرب وعلى مسامعهم ولكن من دون حراك.

يمكن أن نؤكد في النهاية أن تأويل العرب للنص لا بدّ أن يتخذ من السياق مرتكزاً وسلاحاً قوياً، يمكن من خلاله التصدي لأنواع النصوص، وخاصة الشعرية المعاصرة منها، فهي لا تبوح بكل أسرارها ولا تكشف عن مقاصدها. إنّ السياق يساهم إلى حدّ كبير في فتح دروب مغلقة، مضيئاً للمحلل جوانب وزوايا من النص لولاها لكانت معتمّة وغامضة.

2.3 . المعرفة الخلفية لعالم النص:

تتحدد معرفتنا بعالم النص في جزء كبير منها بمعرفتنا للعالم الفعلي والواقعي الذي نحيا فيه، إذ لا ينكر أحد أنّ النصوص في حد ذاتها تنقل عالمنا وتحوّله عن طريق اللغة إلى مساحة نتحكم بها، وتُصيّرُه بنية تحدها الحدود بعدما كان عصياً عن امتلاكه لأنّه عالم رحبّ واسع الامتداد.

¹بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، ص 284.

النص إذن بنية تنتظم فيها المعلومات، ولهذا يحتاج المحلل أن يعود بذاكرته وينقب عما يخدم فهم النصوص، والعمليات الذهنية التي يقوم بها العقل قادرة في ذلك على انتقاء المعلومات وترتيبها وتنظيمها حسب الحاجة إلى ذلك. ومما يسهّل فهمنا للنصوص الأطر التي يمتلكها القارئ المحلل، هذه الأطر هي "معارفنا وآراءنا في الفكر الحاضر، وهي ذات أهمية قصوى بالنسبة إلى إدراك عملنا الاجتماعي وتفسيره وتوجيهه"¹. وبذلك نكون على تصور يوازي التأكيد بأنّ فهم النص خاضع "لقارئ متمرس قادر على الاحتفاظ بالخطوط العريضة للنصوص والتجارب السابق له قراءتها ومعالجتها"². ولا شك أنّ كثيرا من النصوص تتعالق مع "وقالت غزة"، والمطلوب من القارئ المحلل أن يكون على دراية بهذه النصوص، وبمعطيات وخلفيات تمكنه من فهم هذا المنجز اللغوي.

وإذا عدنا إلى المنجز الشعري "وقالت غزة" سيكون من الواجب علينا أن نعود إلى كثير من الأحداث التاريخية التي يؤطرها النص، وجاز لنا بعدها أن نطرح التساؤلات التالية: كيف أصبحت غزة في أيدي الكيان الصهيوني؟ لماذا يصّر الشاعر على أنّ للعرب دوراً في نكبة فلسطين؟ من هم التتر؟ ولماذا جاء ذكرهم في النص الشعري؟ وما هي النصوص التي احتوتها قصيدة "وقالت غزة" وأعادت بناءها من جديد بطريقة منسجمة؟ ولماذا اختار الشاعر هذه النصوص دون غيرها؟.

¹ آيت أوشان علي: السياق والنص الشعري، ص 85.

² خطاني محمد: لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب، ص 61.

إنّ عودة سريعة لأحداث التاريخ الماضية تكشف أنّ فلسطين وعلى مرّ الأزمان "ظلت جزءاً أصيلاً في الدولة الإسلامية ومتفاعلاً مع تطوّراتها السياسية والحضارية، ولم يكن تغيرّ الدول والأسر الحاكمة ليؤثر على حقيقة أنّ أهل فلسطين عرب مسلمون موالون لدولة الإسلام وحكم الإسلام"¹. غير أنّ هذه الحقيقة لم ترقّ للأنظمة الغربية التي سعت جاهدة إلى زرع جسم غريب في قلب الأمة الإسلامية هو الكيان الصهيوني، والحقيقة التي لا تخفى على أحد أنّ هذا الكيان "لم يكن إلاّ مركزاً متقدماً لتنفيذ البرنامج الغربي الصهيوني مع أهدافٍ أخرى من حلّ مشكلة اليهود في أوروبا، أو التعاطف الديني مع رغباتهم"². ويبدو أنّ أقوى هدفٍ للتحالفات الغربية مع الكيان الصهيوني هو تمزيق الأمة الإسلامية وتقزيم حجمها وفاعليتها في العالم كله. إنّ الاستيلاء على فلسطين بدعوى مزاعم اليهود الدينية التي ظلت تتادي بحقهم الشرعي في القدس ودعوى بأنّ الله وعدهم بهذه الأرض المقدسة، لم تكن إلاّ معبراً لإيجاد أرضٍ يستوطنونها، فوجدوا في هذه المزاعم ما يؤثرون به على يهود العالم الذين ضاقت بهم أوروبا واستبدّت بهم روسيا قتلاً وإبادة، وكانت نتائج هذه الإغراءات أن وصلت أفواجٌ كثيرة من اليهود هاجروا إلى فلسطين.

وأمام هذا المدّ الكثيف لهم وتدقّقهم على فلسطين، لم يكن للعرب من خيارٍ سوى الدخول في حروب ضدّ هذا الكيان الذي أنْهَكَ قواها، وكانت حرب حزيران/يونيو 1967 أقساها وأوقعها في نفس كلّ عربيّ، وهو التاريخ الذي انهزمت فيه الجيوش العربية أمام

¹ صالح محسن محمد: القضية الفلسطينية، خلفياتها التاريخية وتطوّراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت، لبنان، ص 18.

² المرجع نفسه، ص 09.

المدّ الصّهيوني، لقد "وقعت الخسارة الضخمة باحتلال بقاع واسعة من الأرض العربية في سيناء والجولان إضافة إلى الضفة الغربية إلى نهر الأردن وقطاع غزة واصلت إلى قناة السويس وألف كيلو متر مربع من الأراضي السورية في مرتفعات الجولان"¹. وقد مكّن هذا المدّ الصهيوني من استنزاف قوى الدول العربية وأدخلهم في صراع طويل لا يزال قائماً حتى الآن ضد هؤلاء الذين يدّعون أنّهم من بني إسرائيل، غير أنّ الباحثين والعلماء اليهود أنفسهم يؤكدون أنّ "أكثر 80% من يهود هذا الزمان لا يمتّون إلى بني إسرائيل ولا إلى فلسطين بأية صلة نسب أو تاريخ، لأنّ معظم اليهود المعاصرين هم من يهود الخزر، الذين ترجع أصولهم إلى قبائل تترية-تركية قديمة استوطنت منطقة شمال القوقاز (جنوب روسيا) وتهودت في القرن الثامن الميلادي، وعندما سقط ملكهم انتشروا في روسيا وشرق أوروبا"².

وكان لابدّ على الفلسطينيين أن يؤكّدوا للصّهاينة أنّ أيّ محاولة للإقصاء ومحو الهوية الفلسطينية وطمس المعالم الإسلامية (المسجد الأقصى) سيُقابل بالرفض والصُّمود، وكان نتاج ذلك كله أن شهدت الساحة الفلسطينية نشاطاً قوياً متواصلاً بدأ يظهر على شكل تنظيمات عسكرية قوبلت بحملات مثلها تركّزت في الفترة ما بين 2006 إلى غاية 2010 على "قطاع غزة، بهدف إسقاط حكومة حماس وضرب المقاومة وإسكات صواريخها، وكان من أبرز الحملات عملية أمطار الصيف التي استمرت في الفترة

¹ الخطيب عماد علي سليم أحمد: التراث في نقد الشعر العربي المعاصر، مؤتمر جامعة اليرموك النقدي، الأردن، 2004، ص 25.

² صالح محسن محمد: القضية الفلسطينية، خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، ص 23.

26/06-31/10/2006، والتي جاءت بعد قيام حماس بالتعاون مع لجان المقاومة الشعبية وجيش الإسلام، بعملية الوهم المتبدّد¹. وما يدعو للأسى والأسف أن غزة وهي منشغلة بالمقاومة وتفعيلها، فقد انشغلت الأنظمة العربية بإيجاد بدائل عن المقاومة والجهاد والحرب بالمصالحة والتطبيع مع الكيان الغاصب.

إنّ الشّاعر وهو يتذكّر هذه الخيانة وهذا الظلم المجحف في حق غزة، وكيف أنّ العرب باعوا قضيتهم الأولى وتركوا فلسطين لوحدها في صراعها ضد قوى العدو المتشدد، يستوقفه مشهد مماثل من القصص القرآني، وهو قصة سيدنا يوسف عليه السلام حين اجتمع إخوته على رميه في الجُبّ دون رحمةٍ، وعادوا إلى أبيهم ليكون على ضياع أخيه وفقدانه، وهو حال العرب ذاته حين سلموا فلسطين إلى الأعداء وثاقولوا إلى الأرض ورضوا التقاعس بديلاً عن الجهاد، واكتفوا باللقاءات المزعومة والمفاوضات الكاذبة إرضاءً لأنفسهم بأنهم قد قاموا بكل ما يجب فعله. وإذا كان إخوة يوسف قد جاؤوا أباهم بدم كذب ولم يقتلوه، فإنّ العرب قد أجزموا جرمهم الأكبر الذي لا يُغتفر، وجاؤوا على شعوبهم بدم صادق دلالة على فلسطين وضياع المسجد الأقصى.

لقد وجد فاتح علاق في قصة يوسف معادلاً موضوعياً لما حدث ويحدث في غزة، ولعلّ الآيات الكثيرة لها من الدلالة ما تلتقي مع القضية التي يدافع عنها الشاعر، يقول تعالى في سورة يوسف: ﴿إِذْ قَالَ يُوسُفُ لِأَبِيهِ يَا أَبَتِ إِنِّي رَأَيْتُ أَحَدَ عَشَرَ كَوْكَبًا وَالشَّمْسَ وَالْقَمَرَ رَأَيْتُهُمْ لِي سَاجِدِينَ﴾ سورة يوسف ، وقال تعالى ﴿قَالَ قَائِلٌ مِنْهُمْ لَا تَقْتُلُوا

¹ المرجع السابق، ص 131-132.

يُوسُفَ وَالْقُوَّةُ فِي غِيَابَتِ الْجُبِّ يَلْتَقِطُهُ بَعْضُ السَّيَّارَةِ إِنْ كُنْتُمْ فَاعِلِينَ ﴿١٠﴾ سورة
ي هـ ، وقال تعالى: ﴿قَالُوا يَا أَبَانَا إِنَّا ذَهَبْنَا نَسْتَقِيقُ وَتَرَكَنَا يُوسُفَ عِنْدَ مَتَاعِنَا فَأَكَلَهُ
الدِّبْتُ ۖ وَمَا أَنْتَ بِمُؤْمِنٍ لَّنَا وَلَوْ كُنَّا صَادِقِينَ﴾ ﴿١٧﴾ وَجَاءُوا عَلَى قَمِيصِهِ بِدَمٍ
كَذِبٍ ۚ قَالَ بَلْ سَوَّلَتْ لَكُمْ أَنْفُسُكُمْ أَمْرًا ۖ فَصَبْرٌ جَمِيلٌ ۚ وَاللَّهُ الْمُسْتَعَانُ عَلَى مَا
تَصِفُونَ ﴿١٨﴾ سورة يوسف.

وإذا كانت قصة يوسف عليه السلام بدأت بحلم وانتهت عند تحقيقه، فإنَّ الشاعر
اتَّخذ من الحلم ذاته بداية ونهاية لقصيدته. على أنَّ نهاية مأساة يوسف انتهت بنهاية
جميلة حين تبوَّأ مكانة عظيمة، فإنَّ الشاعر يحدوه الأمل في أن يتحقق النصر وتعود
فلسطين والقدس إلى الأمة العربية ويعود مجدها كما عاد يوسف إلى أبيه وإخوته، يقول
فاتح علاق في آخر مقطع من "وقالت غرّة":

سوف يخفق صوتي بين الرِّكام

ويطلع صبحي

نسراً يمد جناحيه

يطوي السنين العجاف

ويعصر جرحي

فينبت قلبي حبًّا وقضبًا

وحدائق غلبا

(...)

ذلك تأويل رؤياي من قبل يا أبتى

فهات جبينك كي أتملى

جراح الزمان

وكيف ستصبح أحلى

ن، ص، ر.¹

لقد انتقى الشاعر قصة يوسف لتتماشى مع قصيدته في مضمونها، كما اطلع أيضا على نصوص شعرية كثيرة تناولت القضية الفلسطينية ومعاناة قطاع غزة، وهي نصوص لا شك لها يد في تكثيف الإحساس بعمق التجربة الشعرية، كل ذلك من أجل خدمة مقاصد النص.

ومن النصوص الشعرية المعاصرة التي أتت على ذكر مآسي غزة قصيدة لصلاح عبد الصبور بعنوان "ثلاث صور من غزة" ومنها:

يا أيها الصغار

عيونكم تحرقني بنار

تسألني أعماقها عن مطلع النهار

عن عودة إلى الديار

(...)

كانت له أرض وزيتونة

¹ علاق فاتح: الكتابة على الشجر، ص 51-52.

وكرمة، وساحة، ودار

وعندما أوفت به سفائن العمرِ إلى شواطئ السكينة

وخطَّ قبره على ذُرى التلال

انطلقت كتائب التتار

تنوده عن أرضه الحزينة

لكنّه خلف سياج الشوك والصّبار ظلّ واقفا

بلا ملال

يرفض أن يموت قبل يوم ثار¹

وإذا اتجهنا إلى محمود درويش وجدنا كل دواوينه تتحدث عن فلسطين، ويؤكد كما

يؤكد فاتح علاق على فكرة النصر والحرية، يقول:

جبهتي لا تحمل الظن

وظلّي لا أراه

وأنا أبصق في الجرح الذي

لا يشعل الليل جباه

خبئي الدّمة للعيد

فلن نبكي سوى من فرح

ولنسيم الموت في الساحة عرسا ... وحياة.¹

¹ عبد الصبور صلاح: الأعمال الكاملة، دار العودة، بيروت، ط1، ص 139-140.

كلّ هذه النصوص القرآنية والشعرية اجتمعت في قصيدة "وقالت غزة"، لتصنع بناءً منسجماً لا يُرى فيه خلل، وعليه فإنّ المتلقي يدرك عن طريق تجاوز القراءة القاصرة لها إلى غيرها من النصوص، مدى تحقق الانسجام بينها ممّا يمكّن من الفهم السليم للنصّ الإبداعي محلّ الدراسة.

¹ درويش محمود: حبيبتني تنهض باكراً، دار العودة، بيروت، 1971، ص 560.

الخاتمة

الخاتمة

لقد حاول البحث أن يقدم لمحة وجيزة عن أحدث النظريات التي ميزت مجال الدراسات اللغوية ممثلة في لسانيات النص التي احتلت - بوصفها منهجا من مناهج التحليل النصي - مرتبة متقدمة في سلم الأبحاث اللغوية الحديثة، وقد جاءت هذه المرتبة نتيجة ضرورية لانكفاء لسانيات الجُملة على نفسها وتقلص مهامها.

واتّخذت الدراسة من الشعر الجزائري المعاصر منطلقا لها قصد استخراج آليات انسجامه وأدوات اتساقه، وكانت الدواوين الشعرية الثلاثة لفتاح علاق ميدانا فسيحا لتطبيق بعض المفاهيم التي ارتكز عليها هذا الوافد الجديد في التفكير اللساني اللغوي، وهي المفاهيم التي تُعنى بالبحث في التماسك النصي وكيفية بنائه للوصول إلى مقصدية يبتغيها المنتج ويكشفها المتلقي، وقد كانت نتائج البحث كالآتي:

1- يدرك المتتبع لحركة التجديد في الفكر اللساني أن الانتقال من الدراسات اللغوية الجُملية إلى اللسانيات النصية، لم يكن ترفاً ابتدعه علماء اللغة وإنما هي الحاجة الملحة إلى ضرورة هذا التجاوز. وقد حاول العلماء لإرساء دعائم هذا الوافد الجديد تتبّع النقائص التي وقعت فيها لسانيات الجملة، ويكفي أنهم اتخذوا لهذا الصُّدُوف مرتكزا قويا وهو قيام التواصل على مجموعة من الجمل المتتابعة التي تشكّل عن طريق الترابط الدلالي نصا متكاملا يؤدي في الأخير إلى معنى معين.

2- تفيد لسانيات النص في تجاوزها للجملة من جميع العلوم، وهي لا تقف في تحليلها للنص عند حدوده الضيقة، بل تتفتح على مجالات متنوعة كالمنطق وعلم الاجتماع ... مما يسمح بالاقتراب أكثر من النص وفهم عوامله الخفية.

3- تفتح هذه الدراسات الجديدة الباب على مصراعيه لتحليل كل النصوص على تنوعها واختلافها، ولا تقتصر تحليلاتها على النصوص الأدبية فقط. إنّ مثل هذا الانفتاح يسمح - بلا شك - بفهم خصائص بنى كلّ نصّ على حدة، ويساهم بشكل أوسع في التمييز بين النصوص الأدبية والقانونية والدينية والتاريخية ... وغيرها على أساس من هذه الخصائص.

4- إنّ الوصول إلى تحليل النص وفهمه فهماً صحيحاً يسلمنا بالقوة إلى الاعتماد على السياق، والسيّاق المقصود هنا هو الخروج عن السيّاق اللغوي المحض كالمورفيمات والمعجم والتركيب إلى السيّاق النفسي والتاريخي والاجتماعي، أي كل ما يحيط بالنص من ظروف أخرجته وملابسات أنتجته.

5- ترتكز العملية التحليلية في مجملها على متلقٍ ذي كفاءة عالية، إذ لا بدّ من معرفة اللغة وأعرافها والاهتمام بالسياق وأنواعه، ومعرفة التّناص الحاصل بين النص المطلوب للتحليل والنصوص الأخرى التي أُعيد إنتاجها من جديد. والبحث عن التماسك النصي - خاصة الانسجام - هي عملية موكلة بالمتلقي لأنّ التماسك الدلالي

ليس شيئاً معطى، وإنما يُبنى، والذي يبنيه هو المتلقي، وعلى هذا الأساس مكنت لسانيات النص المتلقي من أن يتبوأ مكانة هامة.

6- وإذا عُدنا إلى الدراسة التطبيقية، أمكننا أن نصل إلى أنها تقدم وصفاً لغوياً، تحليلياً لنص شعري معاصر، وقد سعت إلى الكشف عن الوسائل التي جعلت من النصوص الشعرية للدواوين الثلاثة بناءً متماسكاً ومنسجماً. وقد استعانت هذه الدراسة بصورة أساسية على تطبيق ما جاءت به لسانيات النص، متخذة من الاتساق والانسجام مرتكزاً أساساً لهذه العملية.

7- لقد مكنت هذه الدراسة من الكشف عن تنوع واسع للأدوات الشكلية والآليات الذهنية الموظفة في القصائد الشعرية، وهذا دليل على قدرة الشاعر الكبيرة في فرض تماسك لهذه النصوص من خلال توظيف كل الإمكانيات التي تقدمها اللغة، ورأينا أن هذه الوسائل قد اختلفت من قصيدة لأخرى ومن موضوع لآخر. إنّ ثراء هذه النصوص الشعرية بأدوات الربط على تنوعها، والتكريرات على اختلافها ووسائل الحذف والاستبدال وآليات التقابل، والسؤال والجواب والحوار والوصف ... وغيرها كثير، يؤكد أنّ الشاعر لم يدخر جهداً في تنظيم منجزه اللغوي حتى يصل إلى المتلقي في حلة جميلة جذابة لها التأثير المطلوب.

8- وحرى بنا أن نشير إلى أنّ النصوص الشعرية محل الدراسة هي نصوص فرضت حيويتها من خلال انفتاحها على علوم كثيرة ونصوص متنوعة، فلم يكن المتلقي المحلل

بذلك ليقع تحت سطوة هذه المدونة اللغوية، فوقوعها في تفاعل كبير مع نصوص أخرى سمح له بالعودة إلى القرآن الكريم، أحاديث نبوية ونصوص شعرية كثيرة التقت مع رؤى الشاعر فاتح علاق وتصوره.

9- تبرز هذه النصوص أهمية السياق، فالتحليل النسقي لها لا يوقع المعنى في النص بقدر ما يوقعه في سياق القراءة العام الذي يحيلنا على معرفة ملاسبات الإنتاج.

10- ترتكز الدواوين الشعرية لفاتح علاق في مجملها على مبدأي الاتساق والانسجام، وراز لنا في ذلك أن نوكد أن عنوان الديوان الأول "آيات من كتاب السهو" هو عنوان مجمل، يأتي تفصيله فيما يحمله من قصائد، وقصائد الديوانيين التابعين له، إذ يمكن أن نتخذ من كل النصوص الشعرية آية من الآيات هدفها إنارة الطريق لكل متدبر وباحث عن الحقيقة.

11- وهذه الدواوين - كما يرى - تحثي بقيمة الكتابة وتبرز أهمية الكلمة في التغيير نحو الأفضل، وعودة سريعة لهذه العناوين نوكد ذلك، "آيات من كتاب السهو"، و"الجرح والكلمات"، و"الكتابة على الشجر" مفرداتها التي تتكرر كتاب، الكلمات، والكتابة تتحو بنا إلى حقل دلالي معين، وهذا ما يجعلنا نوكد أن كل القصائد على حد سواء، هي بنية متكاملة في موضوعها وأهدافها، وهو الشيء الذي دفعنا إلى محو الحدود التي تفصل بين هذه الدواوين.

12- إن كل القصائد التي تنتمي إلى هذه الدواوين هي نسيج منسجم موضوعه الحب، الإنسانية، الوحدة، وهذه المرتكزات هي المجال الذي يدير فيه الشاعر إيقاعه الحزين كحتمية ظلت تلازم كل إبداعاته الشعرية، ففقدان هذه القيم في العالم الفعلي جعلت شعر فاتح علاق منذورا للإحساس بالغربة والاعتراب عن الذات وعن الوطن وعن الوجود. وهذا الاعتراب هو الخيط الشعوري الذي يجمع كل القصائد محل التحليل وباقي القصائد الأخرى، وهو ما يقودنا إلى عقد مماثلة تجمعها مع الصوفي الذي يصّر على رفض الواقع الذي تشوبه الرذائل وعلى الماديات التي تسحق إنسانية الإنسان.

13- لا يكتفي الشعر في مفهوم فاتح علاق بنقل الواقع بكل سلبياته وحسب، وإنما يحاول أن يجد البدائل، والبديل الذي يركز عليه الشاعر للخروج من مشكلات الإنسان المعاصر، هو تبني الفكر القائم على الخروج عن لاهوت الأرض والانتقال إلى العالم المطلق.

14- ينطلق التأثير في المتلقي من المنجز اللغوي، إذ لا يمكن أن يفهم نصّ وهو مشئت الأجزاء، مفتت الأوصال، وهذا ما جعل الشاعر فاتح علاق في إحكام بناء نصوصه يسعى إلى تشكيل قصائده الشعرية تشكيلا منسجما متماسكا محكم الدلالة، لأن الهدف في الأخير هو إنجاح العملية التواصلية، والوصول بالمتلقي إلى اكتشاف المقاصد الخفية، وعليه يمكن أن نقول إنّ مبدأي الاتساق والانسجام يُعدّان من جماليات النص التي تُضفي عليه قيمة فنية ساحرة تأسر المتلقي.

الملحق

الملحق

ترجمة الشاعر فاتح علاق

ولد الشاعر فاتح علاق بمدينة تابلاط يوم 19 جوان 1958 وفيها درس المرحلة الابتدائية والمتوسطة تحصل على شهادة الليسانس بقسم اللغة العربية سنة 1981 تحصل على دبلوم الدراسات العليا سنة 1982، تحصل على شهادة الماجستير سنة 1987 وحصل على شهادة دكتوراه دولة في نظرية الأدب سنة 2003، سافر إلى عدة بلدان عربية وأجنبية منها سوريا وفرنسا وتركيا، وهو حاليا أستاذ تعليم عالي بجامعة الجزائر. كما حصل الدكتور فاتح علاق على جائزة مفدي زكريا المغاربية سنة 1999.

*أعماله العلمية:

- نشر مقالات علمية في مجلات وطنية منها: مجلة اللغة العربية وآدابها بجامعة الجزائر ومجلة الخطاب الصوفي بجامعة الجزائر، ومجلة التبيين لجمعية الجاحظية.
- نشر مقالات علمية في مجلات وجرائد عربية. منها الموقف الأدبي ومجلة جامعة دمشق.
- كما نشر قصائد شعرية في جرائد ومجلات علمية منها: الفينيق بالأردن، الأسبوع الأدبي بسوريا، ومجلات القصيدة، والتبيين، والثقافة، وآمال بالجزائر.
- قام بالإشراف على عدة رسائل جامعية ماجستير ودكتوراه.
- ناقش رسائل عديدة للماجستير والدكتوراه في جامعة الجزائر والبلدية والمدية وتيزي وزو

-ترأس اللجنة العلمية بقسم اللغة والأدب العربي بجامعة الجزائر من 2013 إلى 2016.

-عضو في اتحاد الكتاب الجزائريين منذ سنة 2001.

-شارك في عدة ملتقيات علمية في الوطن في جامعة البويرة والمدينة والبليدة.

-شارك في عدة أمسيات شعرية في جامعة الجزائر والبليدة والمدينة والبويرة.

*أعماله الشعرية:

-نشر دواوين شعرية منها ديوان: (آيات من كتاب السهو)، الذي صدر له سنة 2001،

وله ديوان ثاني بعنوان: (الجرح والكلمات) صادر عن دار التنوير، وبدعم من وزارة الثقافة،

وديوان ثالث بعنوان (الكتابة على الشجر) وصدر عن دار التنوير سنة 2013، وديوان

رابع بعنوان (ما في الجبة غير البحر) وصدر عن دار التنوير سنة 2017.

*أعماله النقدية:

-الشاعر فاتح علاق على غرار بعض شعراء الحداثة بالإضافة إلى كونه شاعرا فهو ناقد

أيضا، فالكتابة الشعرية والكتابة النقدية دورة إبداعية متكاملة عند الشاعر. ولذلك أصدر

عدة مؤلفات نقدية منها: كتاب بعنوان مفهوم الشعر عند رواد الشعر العربي الحر، صدر

سنة 2005، وكتاب بعنوان (في تحليل الخطاب الشعري) وصدر عن دار التنوير سنة

2008، وكتاب " النزعة التأملية في الشعر العربي الحديث-الرابطه القلمية أنموذجا-" صدر

عن دار نينوى بدمشق، سنة 2015.

***أنجز حول شعره رسائل جامعية منها:**

-محمد رغميت: الرؤية الصوفية وتجلياتها في الشعر الجزائري المعاصر "فاتح علاق أنموذجا"(أطروحة دكتوراه)، إشراف الأستاذة سهيلة عبريق، قسم اللغة والأدب العربي، جامعة الجزائر -2- 2018.

- محمد رغميت: الحس الصوفي في شعر فاتح علاق، بإشراف الأستاذ حميدي خميسي، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر، سنة 2014.

- مفتاح بخوش: الاتساق والانسجام في آيات من كتاب السهو: إشراف آمنة بلعلی، رسالة ماجستير، قسم اللغة العربية وآدابها، جامعة الجزائر.

- دلالة الإيقاع في شعر فاتح علاق: ديوان آيات من كتاب السهو، رضوان زيتوني إشراف محمد زوقاي.

- لغة الشعر المعاصر وإشكالية التأويل، ديوان الجرح والكلمات فاتح علاق أنموذجا: أحمد العارف، وبومدين ذباح، إشراف العربي حسين.

*** كتبت حول شعره مقالات منها:**

- محمد رغميت: الشعر الرؤيوي في التجربة الشعرية الجزائرية المعاصرة "فاتح علاق أنموذجا"، مجلة التواصلية، ع 10، جوان 2017.

- إنشراح سعدي: البحث عن الذات في الأعمال الشعرية لفاتح علاق، مجلة قسم اللغة العربية وآدابها، العدد 23.

-مفتاح بخوش: الوظيفة المعجمية في انسجام النص الشعري، قراءة وتحليل لقصيدة أطلال للشاعر فاتح علاق، مجلة الصوتيات، العدد 07 جوان 2007.

قائمة المصادر والمراجع

القرآن الكريم برواية حفص عن عاصم.

قائمة المصادر والمراجع

1-المصادر

أ-الدواوين الشعرية

- 1-علاق فاتح:الجرح والكلمات، دار التنوير، 2003.
- 2-علاق فاتح:آيات من كتاب السهو، اتحاد الكتاب الجزائريين، 2003.
- 3-علاق فاتح:الكتابة على الشجر، دار التنوير، الجزائر، 2013.

ب-دواوين شعرية أخرى

- 1-درويش محمود:حبيبتي تنهض باكرا، دار العودة، بيروت، 1971.
 - 2-درويش محمود: الأعمال الأولى، الرئيس للكتب والنشر، الرياض، ج2، ط1، 2005.
 - 3-رزاقى عبد العالي: الحب في درجة الصفر، دار الآفاق، بيروت، 1977.
 - 4-السياب بدر شاكر: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثاني، دار العودة، بيروت، ط1، 1995.
 - 5-عبد الصبور صلاح:الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط1، بيروت، 1972.
 - 6-قباني نزار: الأعمال الشعرية السياسية الكاملة، منشورات نزار قباني، بيروت، ج3، ط3، 1983.
 - 7-المنتبى:ديوان المنتبى، دار بيروت للطباعة والنشر، بيروت، 1983.
 - 8-مطر أحمد: الأعمال الكاملة، دار الإسراء للنشر والتوزيع، فلسطين، ط1، 2013.
- #### ج-الكتب التراثية
- 12- ابن جني:الخصائص، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط3، ج1، 1986.
 - 13- ابن خلدون: المقدمة، دار ابن الهيثم، القاهرة، ط1، 2005.

14- ابن كثير: أبو الفداء إسماعيل بن عمر: قصص الأنبياء، شركة القدس للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2016.

15- الجاحظ: البيان والتبيين، ج1، مكتبة المصطفى الإلكترونية.

16- الجرجاني عبد القاهر: أسرار البلاغة، تح، أبو فهر محمود محمد شاكر، دار المدني جدة، السعودية.

17- الجرجاني عبد القاهر: دلائل الإعجاز، مكتبة الخانجي، مصر، ط3، 1992.

2- المعاجم

18- ابن منظور: لسان العرب، ج3، دار صادر، بيروت، ط2، 1412هـ.

3- المراجع

19- ابن ذريل عدنان: النص والأسلوبية، بين النظرية والتطبيق، منشورات اتحاد كتاب العرب، 2000.

20- ابن هاشم خناثة: الشعر الصوفي، بين الرؤية الفنية، والسياق العرفاني، كتاب ناشرون، لبنان، ط1، 2017.

21- أبو غزالة إلهام وحمد علي خليل: مدخل إلى علم اللغة النصي، تطبيقات لنظرية دي بوغراندي ودريسلر، مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب، ط2، 1999.

22- إسماعيل عز الدين: الشعر العربي المعاصر، قضايا وظواهره الفنية والمعنوية، دار العودة ودار الثقافة، بيروت، ط2، 1972.

23- إيجو كونغ: نظرية علم اللسانيات الحديثة وتطبيقها على أصوات العربية، مجلة الدارة.

24- آيت أوشان علي: السياق والنص الشعري، من البنية إلى القراءة، الدار البيضاء، المغرب، 1996.

- 25- بحيري سعيد حسن: التحليل اللّغوي للنّص، المفاهيم والاتجاهات، دار نوبار للطباعة، القاهرة، ط1، 1997.
- 26- البدرابي زهران: محاضرات في علم اللّغة العام، دار العالم العربي، مصر، ج1، ط1، 2008.
- 27- بشر كمال: علم الأصوات، دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع، القاهرة، 2000.
- 28- بوقرة نعمان: لسانيات الخطاب، مباحث في التأسيس والإجراء، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2012.
- 29- بوقرة نعمان: المصطلحات الأساسية في لسانيات النّص وتحليل الخطاب، عالم الكتب الحديث.
- 30- تَمّام حَسّان: اللّغة العربية معناها ومبناها، دار الثقافة، المغرب، (دت).
- 31- جمعة حسين: ملامح في الأدب المقاوم (فلسطين أنموذجا)، منشورات الهيئة العامة السورية للكتاب، دمشق، 2009.
- 32- الحباشة صابر: التداولية والحجاج، مداخل ونصوص، صفحات للدراسات والنشر، سورية، دمشق، ط1، 2008.
- 33- حلواني محمد خير: المغني الجديد في علم الصّرف، دار الشرق العربي، سورية، ط5، 1999.
- 34- حماسة عبد اللطيف محمود: التوابع في الجملة العربية، مكتبة الزهراء، القاهرة، 1991.
- 35- حمداوي جميل: محاضرات في لسانيات النص: مكتبة المثقف الالكترونية، ط1، 2015.

- 36- حنيفي بناصر - لزعر مختار: اللسانيات: منطلقاتها النظرية وتعميقاتها المنهجية، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2009.
- 37- خطابي محمد: لسانيات النص، مدخل إلى إنسجام الخطاب، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1، 1990.
- 38- الخطيب عماد علي سليم أحمد: "التراث في نقد الشعر العربي المعاصر"، مؤتمر جامعة اليرموك النقدي، الأردن، 2004.
- 39- خليف حسين علي: منهج الدرس الصوتي عند العرب، دار الكتب العلمية، لبنان، ط1، 2011.
- 40- خليل إبراهيم: في لسانيات ونحو النص، دار الميسرة للنشر والتوزيع، الأردن، ط1، 2007.
- 41- الراجحي عبده: التطبيق الصرفي، دار النهضة العربية، بيروت، 1984.
- 42- الراجحي عبده: التطبيق النحوي، دار الصحابة للتراث، طنطا، مصر، ط1، 2009.
- 43- الزناد الأزهر: نسيج النص، بحث فيما يكون به الملفوظ نصا، المركز الثقافي العربي، ط1، 1993.
- 44- السحرتي مصطفى عبد اللطيف: الشعر العربي المعاصر على ضوء النقد الحديث، تهامة للنشر والمكتبات، جدة السعودية، ط2، 1984.
- 45- السّد نور الدين: الأسلوبية وتحليل الخطاب، دار هوم، الجزائر، ج2.
- 46- سويدان سامي: في النص الشعري، مقاربات منهجية، دار الآداب، بيروت، ط1، 1979.
- 47- السيد عبد الحميد: دراسات في اللسانيات العربية، بنية الجملة العربية، دار الحامد للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2004.

- 48- شبل عزة: علم لغة النص، النظرية والتطبيق، مكتبة الآداب، القاهرة، ط1، 2007.
- 49- الشهري عبد الهادي بن ظافر: استراتيجيات الخطاب، مقارنة لغوية تداولية دار الكتاب الوطنية، بنغازي، ليبيا، ط1، 2004.
- 50- صالح محسن محمد: القضية الفلسطينية، خلفياتها التاريخية وتطوراتها المعاصرة، مركز الزيتونة للدراسات والاستشارات، بيروت، لبنان.
- 51- الصكر حاتم: ترويض النص، دراسة للتحليل النصي النقدي في النقد المعاصر، الهيئة المصرية للكتاب، 1998.
- 52- طالب الابراهيمى خولة: مبادئ في اللسانيات العامة، دار القصبة للنشر، الجزائر، 2000.
- 53- عبد الجليل عبد القادر: علم اللسانيات الحديثة، دار صفاء للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، 2002.
- 54- عبد الله محمد قاسم: سيكولوجيا الذاكرة، قضايا واتجاهات حديثة، مطابع السياسة، الكويت، 2003.
- 55- عبد المجيد جميل: البديع بين البلاغة العربية واللسانيات النصية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1997.
- 56- عبد المجيد جميل: بلاغة النص، مدخل نظري ودراسة تطبيقية، دار غريب للنشر والتوزيع، القاهرة، 1999.
- 57- عبد المطلب محمد: البلاغة والأسلوبية، مكتبة لبنان ناشرون، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونغمان، مصر، ط1، 1994.
- 58- عبد الواحد محمود عباس: قراءة النص وجماليات التلقي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

- 59- عبيد كلود: الألوان (دورها، تصنيفها، مصادرها، رمزياتها، دلالتها)، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ط1، 2013.
- 60- عصفور جابر: نظريات معاصرة، مهرجان القراءة للجميع، 1998.
- 61- عفيفي أحمد: نحو النص، إتجاه جديد في الدرس النحوي، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2001.
- 62- عمايرة خليل أحمد: في نحو اللغة وتراكيبها (منهج وتطبيق)، دار المعرفة للنشر والتوزيع، جدة، ط1، 1984.
- 63- عمران رشيد: اللسانيات النصية دواعي التأسيس والأهمية، مجلة نزوى، العدد 62، 2010.
- 64- عوض يوسف نور: علم النص ونظرية الترجمة، دار الثقة للنشر والتوزيع، مكة المكرمة، ط1، 1410 هـ.
- 65- غالي وائل: معرفية النص، دار الثقافة للنشر والتوزيع، القاهرة، 1998.
- 66- الغدامي عبد الله: تشريح النص، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2006.
- 67- الغدامي عبد الله: الخطيئة والتكفير، من البنيوية إلى التشريرية، قراءة نقدية لنموذج إنسان معاصر، النادي الأدبي الثقافي جدة، ط1، 1985.
- 68- الغدامي عبد الله: القصيدة والنص المضاد، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.
- 69- الغرفي حسن: حركية الإيقاع في الشعر العربي المعاصر، إفريقيا الشرق، المغرب، 2001.
- 70- فضل صلاح: بلاغة الخطاب وعلم النص، سلسلة عالم المعرفة، إصدار المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، العدد 164، أغسطس 1992، الكويت.

71- الفقي صبحي ابراهيم: علم اللّغة النصي بين النظرية والتطبيق، دراسة تطبيقية على السور المكية، دار قباء للنشر، القاهرة، ط، 1، 2000.

72- قدور أحمد محمد: مبادئ اللسانيات، دار الفكر، دمشق، ط3، 2008.

73- لقاح عبد الناصر: مفهوم النص في الفكر اللغوي المعاصر، سلسلة الندوات، اللسانيات الغربية بين النظرية والتطبيق، جامعة المولى إسماعيل، مكناس، المغرب، 1992.

74- لوثن نور الهدى: مباحث في علم اللّغة ومناهج البحث اللّغوي، المكتبة الجامعية، الاسكندرية، 2001.

75- محمود عبّاس عبد الواحد: قراءة النّص وجماليات التلقي بين المذاهب الغربية الحديثة والتراث النقدي، دار الفكر العربي، مصر، ط1، 1996.

76- مداس أحمد: لسانيات النص، نحو منهج لتحليل الخطاب الشعري، عالم الكتب الحديث، ط1، الأردن، 2006.

77- مرتاض عبد الجليل: الفسيح في ميلاد اللّسانيات العربية، دار هومه، الجزائر، 2008.

78- مرتاض عبد الجليل: في عالم النص والقراءة، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2007.

79- مرتاض عبد المالك: نظرية النص الأدبي، دار هومه للطباعة والنشر والتوزيع، الجزائر، 2007.

80- مغاسلة محمود حسني: النحو الشافي، مؤسسة الرسالة.

81- مفتاح محمد: تحليل الخطاب الشعري، استراتيجية التّناص، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، المغرب، ط4، 2005.

- 82-مفتاح محمد: التلقي والتأويل، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 1994.
- 83- مفتاح محمد: دينامية النص، المركز الثقافي العربي، الرباط، 1987.
- 84- الملائكة نازك: قضايا الشعر العربي المعاصر، منشورات مكتبة النهضة، ط3، 1967.
- 85- مناع عادل: نحو النص، اتجاه جديد في دراسة النصوص اللغوية، مصر، العربية للنشر والتوزيع، ط1، 2011.
- 86- مومن أحمد: اللسانيات النشأة والتطور، ديوان المطبوعات الجامعية، الجزائر، 2008م.
- 87- نواري سعودي أبوزيد: ممارسات في النقد واللسانيات، بيت الحكمة للنشر والتوزيع، الجزائر، ط1، 2012.
- 88- نوفل يوسف حسن: أصوات النص الشعري، الشركة العالمية للنشر، لونغمان، ط1، 1995.
- 89- الهاشمي أحمد: جواهر البلاغة، دار الجيل، بيروت.
- 90- الهاشمي محمد علي: العروض الواضح وعلم القافية، دار البشائر الإسلامية للطباعة والنشر والتوزيع، بيروت، لبنان، ط3، 1998.
- 91- هبيل يسر: الإحالة بين اللغة والخطاب، الدار التونسية للكتاب، ط1، 2017.
- 92- هلال محمد غنيمي: النقد الأدبي الحديث، دار العودة بيروت، 1973.
- 93- الودّي عبد الرضا علي: موسيقى الشعر العربي قديمه وحديثه، دراسة وتطبيق في شعر الشّطرين والشّعر الحر، دار الشروق للنشر والتوزيع، عمان، الأردن، ط1، 2007.
- 94- يقطين سعيد: انفتاح النصّ الروائي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط2، 2001.

95- الأنوار الزاهية في ديوان أبي العتاهية، جمعه أحد الآباء اليسوعيين، مطبعة الآباء اليسوعيين، بيروت، 1886.

4- المراجع المترجمة

96- أولمان ستيفن: دور الكلمة في اللغة، تر: محمد كمال بشر، مكتبة الشباب، (بدون تاريخ)

97- باي ماريو: أسس علم اللغة، تر: أحمد مختار عمر، عالم الكتب القاهرة، ط2، 1983.

98- براون ويول: تحليل الخطاب، تر: محمد لطفي الزليطني ومنير التريكي، النشر العلمي والمطابع، جامعة الملك سعود، المملكة العربية السعودية، 1997.

99- بلّتس هايدرون: مدخل إلى علم اللغة، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط1، 2013.

100- بليث هنريش: البلاغة والأسلوبية، نحو نموذج سيميائي لتحليل النص، تر: محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، 1999.

101- جوليا كريستيفا : علم النص : تر: فريد الزاهي، دار توبقال، الدار البيضاء، المغرب، ط2، 1997.

102- دي بوغراند روبرت: النص والخطاب والإجراء، تر: تمام حسان، القاهرة، ط1، 1418 هـ.

103- ديتريش بوسّة: تفسير النص، أسس نظرية لغوية لعلم دلالة تفسيري، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، ط2013، 1.

104- دي سوسير فردينان: دروس في الألسنية العامة، تع: صالح قرمادي، محمد الشاوش، محمد عجينة، الدار العربية للكتاب، 1985.

105- زتسيسلاف واورزنيك: مدخل إلى علم النص، مشكلات بناء النص، تر: سعيد حسن بحيري، مؤسسة المختار للنشر والتوزيع، القاهرة، ط1، 2003.

106- العلاماتية وعلم النص، مجموعة مقالات، تر/ منذر عياشي، المركز الثقافي العربي، المغرب، ط1، 2004.

107- علم لغة النص: نحو آفاق جديدة، مجموعة مقالات، تر: سعيد حسن بحيري، مكتبة زهراء الشرق، القاهرة، ط1، 2007.

108- غاري بريور ماري نوال: المفاتيح في اللسانيات، تر: عبد القادر فهم الشيباني، ط1، الجزائر، 2007.

109- فان ديك: النص والسياق، استقصاء البحث في الخطاب التداولي، تر "عبد القادر قنيني، إفريقيا الشرق، المغرب، 2000.

110- فان ديك: علم النص، مدخل متداخل التخصصات، تر: سعيد حسن بحيري، دار القاهرة للكتاب، ط1، 2001.

111- فولفجانج هاينه من وفيهفيجر: مدخل إلى علم اللغة النصي، تر: فالح بن شبيب العجمي، منشورات جامعة الملك سعود، الرياض، 1999.

112- في النص والتناصية، مجموعة مقالات، تر: محمد خير البقاعي، مركز الإنماء الحضاري، حلب، ط1، 1998.

113- مانغونو دومنيك: "المصطلحات المفاتيح لتحليل الخطاب"، تر: محمد يحياتن، منشورات الاختلاف، الجزائر، ط1، 2008.

5-المجلات والدوريات

114- سعدي انشراح: البحث عن الذات في أعمال فاتح علاق الشعرية، مجلة اللغة والأدب، جامعة الجزائر 02، العدد 23، ديسمبر 2014.

6-الرسائل والأطروحات

115- بن عروس مفتاح: الإتساق والانسجام في القرآن الكريم، رسالة دكتوراه، جامعة الجزائر، السنة الجامعية 2008/2007.

116- بن عروس مفتاح: عن محاضرات للسنة التمهيدية لطلبة الماجستير دفعة 2009/2008

117- الطلحي ردة بن ردة بن ضيف الله: دلالة السياق، رسالة دكتوراه، جامعة أم القرى، مكة المكرمة، ط1، 1424هـ.

فهرس الموضوعات

الصفحة	فهرس الموضوعات
	إهداء
	كلمة شكر
أ-هـ	مقدّمة
02	تمهيد: لسانيات النص، النشأة والتّطور
21	الفصل الأول: مفاهيم أولية في الاتّساق والانسجام
22	المبحث الأول: الاتّساق وأدواته
23	1. تعريف الاتّساق
31	2. أدوات الاتّساق
32	. 1.2 الإحالة
40	. 3.2 الاستبدال
42	. 4.2 الحذف
44	. 5.2 الوصل
46	. 6.2 الاتّساق المعجمي
49	المبحث الثاني: الانسجام وآلياته
50	1. تعريف الانسجام
63	2. مظاهر الانسجام
63	. 1.2 البنية الكبرى
64	. 2.2 الربط بين القضايا
66	. 3.2 ترتيب الأحداث داخل النص
67	. 4.2 التطابق الذاتي
68	. 5.2 مبدأ الاجمال والتفصيل
70	. 6.2 مبدأ التشابه
71	. 7.2 مبدأ التّأويل المحلي
73	. 8.2 مبدأ التّغريض

74	9.2 . مبدأ السّياق
76	الفصل الثاني: الاتّساق والانسجام في ديوان "آيات من كتاب السّهو"
79	1. بين يدي الديوان
80	. الشاعر والعنونة
84	المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " الخطوة الأولى"
85	1. قصيدة الخطوة الأولى ودلالة العنوان
86	2. الروابط الشكلية ودورها في اتّساق قصيدة "الخطوة الأولى"
108	3. آيات الانسجام في قصيدة "الخطوة الأولى"
118	المبحث الثاني: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " أسوار"
119	1. فاتح علّاق وقصيدة "أسوار"
119	2. الاتّساق النصي وأدواته
137	3. التّماسك الدلالي وآلياته في قصيدة "أسوار"
156	الفصل الثالث: الاتّساق والانسجام في ديوان "الجرح والكلمات"
157	المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " الجرح والكلمات"
158	1. بين يدي العنوان
160	2. الترابط النصي، آلياته ووسائله في قصيدة "الجرح والكلمات"
169	3. الصورة الشعرية ودورها في التّماسك النصي
172	4. الحبك النصي وآلياته في قصيدة " الجرح والكلمات"
186	المبحث الثاني: التحليل النصي للقصيدة الشعرية " على ذروة الروح"
188	1. أدوات الاتّساق وتحقيق التّرابط في القصيدة
211	2. تآلف المعاني وانسجامها في القصيدة

235	الفصل الرابع: الاتّساق والانسجام في ديوان "الكتابة على الشجر"
236	1. العنونة ودلالاتها في ديوان "الكتابة على الشجر"
241	المبحث الأول: التحليل النصي للقصيدة الشعرية "وقالت غزّة"
242	1. دلالة العنوان
243	2. وسائل الاتّساق في قصيدة "وقالت غزّة"
288	3. التماسك الدّلالي وتجلياته في القصيدة
308	الخاتمة
314	الملحق: ترجمة الشاعر فاتح علاق
319	قائمة المصادر والمراجع
331	الفهرس
335	ملخص البحث باللغة الأجنبية

ملخص البحث

ملخص البحث

يقوم هذا البحث على رصد أحد أهم التطورات الحاصلة في الدراسات اللغوية، المتمثلة في لسانيات النص التي عُدَّت من أحدث فروع علم اللغة وهي تهتم بدراسة النص في ذاته ولذاته قصد معرفة واكتشاف أدواته وآلياته التي تقوم على تماسك بنيته السطحية والعميقة، على اعتبار أنه الأداة الفاعلة في العمليات التواصلية داخل المجتمع الإنساني، وقد اتخذت هذه الدراسات الحديثة في سبيل تحقيق هدفها المنشود من الوسائل اللغوية وغير اللغوية ما يمكنها من تحقيق ذلك. وقد كان شعر فاتح علاق ميدانا فسيحا لتطبيق مبادئ الاتساق والانسجام عليه.

Abstract:

This research focuses on one of the important developments in linguistic branches, which is text-linguistics. This one is concerned with the immanent study of the text, considered as an effective tool of communication in human society.

Using linguistic and extra-linguistics means, the study seeks to reveal text-linguistic tools and mechanisms that are based on cohesion between its superficial and deep structures.

The corpus of the study is formed by a number of poetic models written by Fateh Allag, who represents one of the pillars of contemporary Algerian poetry.